



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

MICHAEL VIANA PEIXOTO

**PRÁTICA INTERSEMIÓTICA NO DISCURSO IMAGÉTICO-
CANCIONAL DE ADRIANA CALCANHOTTO: UMA PROPOSTA DE
ANÁLISE**

FORTALEZA – CE

2013

MICHAEL VIANA PEIXOTO

**PRÁTICA INTERSEMIÓTICA NO DISCURSO IMAGÉTICO-
CANCIONAL DE ADRIANA CALCANHOTTO: UMA PROPOSTA DE
ANÁLISE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Linguística. Área de concentração: Análise do Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

**FORTALEZA – CE
2013**

Página reservada para ficha catalográfica que deve ser confeccionada após apresentação e alterações sugeridas pela banca examinadora.

Para solicitar a ficha catalográfica de seu trabalho, acesse o site: www.biblioteca.ufc.br, clique no banner Catalogação na Publicação (Solicitação de ficha catalográfica)

MICHAEL VIANA PEIXOTO

**PRÁTICA INTERSEMIÓTICA NO DISCURSO IMAGÉTICO-CANCIONAL DE
ADRIANA CALCANHOTTO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE**

Tese ou Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Linguística. Área de concentração: Análise do Discurso.

Aprovado em: ____ / ____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Júlio César Rosa Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Celina Rodrigues Muniz
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

“Imagens são palavras que nos faltaram”.
Manoel de Barros

Às minhas únicas mães, Maria Odete e Maria Edilce.

A Deus, por me oportunizar chegar onde cheguei.
A meus pais, que me fizeram o ser humano que sou.
A meu orientador, professor Nelson, pela imensa sabedoria,
pela tranquilidade, pela generosidade e paciência.
À FUNCAP, pelo apoio financeiro.
Aos professores Júlio César, Américo Bezerra,
Maria Elias e Mônica Magalhães.
Aos meus amigos Washington Menezes, Érica Barroso,
Maria das Dores e Eva Campos, tão importantes até distantes.
A Maricélia Damasceno, Lúcia de Oliveira e Valônia Souza.
Muito obrigado!

RESUMO

A presente tese “Prática intersemiótica no Discurso Imagético-Cancional de Adriana Calcanhotto: uma proposta de análise” estuda e define o discurso imagético-cancional como uma prática discursiva que mobiliza, através de procedimentos discursivos, linguagens de diferentes modalidades (tanto de natureza verbal quanto não-verbal) para, num processo intersemiótico, compatibilizarem-se com a produção literomusical e, a partir disso, propiciarem a construção de sentidos. O alicerce teórico no qual fincamos esse conceito procede da Análise do Discurso de linha francesa, considerando, sobretudo, as reflexões de Maingueneau (1999), Costa (2012), dentre outros. Com base nisso, a questão norteadora da pesquisa: Que proposta de abordagem teórica e metodológica para uma análise do discurso imagético-cancional pode ser elaborada a partir das categorias discursivas? A operacionalização dessa questão e do objetivo se deu por meio da metodologia exploratória, em que, a partir de um corpus específico – a produção literomusical de Adriana Calcanhotto compreendida entre 1990 e 2000, cuja delimitação se deu por ordem cronológica, a fim de se perceber como as respectivas produções se organizam de acordo com o início e o encerramento da década; a partir da apropriação das categorias discursivas, cancionais e visuais, elaboramos um guia que propõe um percurso que viabilize a construção dos sentidos do texto. À luz dessa metodologia, procedemos o exercício de análise dos dados o qual nos permitiu a conclusão de que a natureza interdiscursiva do discurso imagético-cancional propicia sentidos tais que só os são possíveis devido ao fenômeno da intersemiotividade que se estabelece e que . Essa conclusão nos possibilita afirmar que, em virtude disso, há que promover um letramento verbo-visual; tais construções discursivas requerem do leitor uma aprendizagem acerca do modo de ler determinadas produções discursivas.

Palavras-chave: discurso; prática intersemiótica; canção; imagem visual; interdiscursividade.

ABSTRACT

This thesis "intersemiotic Practice in Speech - Cancional imagery of Adriana Calcanhotto: a proposed analysis" studies and sets the image-cancional discourse as a discursive practice that mobilizes through discursive procedures, languages of different modalities (both verbal nature as nonverbal) to, in intersemiotic process compatibilizarem with the literomusical production and, from that, they encourage the construction of meaning. The theoretical foundation on which fincamos this concept comes from the analysis of French Discourse, considering especially the reflections of Maingueneau (1999), Costa (2012), among others. Based on this, the guiding research question: What proposal for theoretical and methodological approach to an analysis of image-cancional speech can be compiled from the discursive categories? The operationalization of this issue and the goal was through the exploratory methodology, in which, from a specific corpus - the literomusical production of Adriana Calcanhotto between 1990 and 2000, whose limits given in chronological order, in order to realize as their productions are organized according to the opening and closure of the decade; from the appropriation of discursive and visual cancionais, categories prepared a guide that offers a path that makes possible the construction of meanings of the text. In light of this methodology, we proceed to the performance analysis of the data which allowed us to conclude that the nature of the image-interdiscursive cancional speech provides such meanings that are only possible due to the phenomenon of intersemioticidade that is established and that. This conclusion allows us to state that, because of this, there is a verb that promote visual literacy; such discursive constructions require the reader learning about the way of reading certain discursive productions.

Keywords: speech ; intersemiotic practice; song; visual image; interdiscursivity .

Key-words: speech; intersemiotic practice, speech-imagery cancional; interdiscursivity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Página de “Vamos Comer Caetano” do álbum “Maritmo”	20
Figura 2 – Hitler e Chaplin.....	32
Figura 3 – Anúncio publicitário da cerveja Skol.....	45
Figura 4 – Letra de grafiteagem.....	48
Figura 5 – Convite de casamento.....	48
Figura 6 – Casa Edison.....	71
Figura 7 – Anúncio de venda de gramofone.....	72
Figura 8 – Cartaz com canções gravadas.....	72
Figura 9 – “Caymmi e o Mar” (1957).....	91
Figura 10 – “Caymmi e seu Violão” (1959).....	91
Figura 11 – “Chega de Saudade” (1958).....	91
Figura 12 – “Ooooooh! Norma” (1959).....	91
Figura 13 – “Se acaso você chegasse” (1959).....	92
Figura 14 – “Milagre dos Peixes” (1973).....	93
Figura 15 – “Barra 69” (Caetano e Gil).....	94
Figura 16 – “É proibido fumar” (1964).....	94
Figura 17 – “Chico Canta” (1973).....	95
Figura 18 – “Jóia” (1975).....	96
Figura 19 – “Jóia” – Contracapa.....	96
Figura 20 – “Índia” (1973).....	96
Figura 21 – “Todos os olhos” (1973).....	96
Figura 22 – Formato de folder.....	106
Figura 23 – Formato de pôster.....	106
Figura 24 – Encarte tipo livreto.....	107
Figura 25 – Formato tradicional de CD.....	108
Figura 26 – Template do álbum “Público”	108
Figura 27 – Capa e contracapa do álbum “Enguiço”	112
Figura 28 – Capa e segunda capa de “Senhas” (1992).....	125
Figura 29 – “A Fábrica do Poema” (1994).....	138
Figura 30 – Anverso da capa do álbum.....	141
Figura 31 – Página do encarte do álbum (1).....	142
Figura 32 – Página da canção-título do álbum.....	145

Figura 33 – Página da canção “Metade”.....	148
Figura 34 – Página da canção “Roleta Russa”.....	152
Figura 35 – Andy Warhol.....	153
Figura 36 – Página em branco do encarte.....	156
Figura 37 – Capa e contracapa do álbum “Maritmo”.....	158
Figura 38 – Página da canção “Parangolé Pamplona”.....	160
Figura 39 – Página da canção “Maritmo”.....	161
Figura 40 – Página da canção “Quem vem pra beira do mar”.....	163
Figura 41 – Página da canção “Pista de dança”.....	164
Figura 42 – Página da canção “Mais Feliz”.....	165
Figura 43 – Página da não-canção “Cidade”.....	166
Figura 44 – Página com o bilhete musicado.....	168
Figura 45 – Página da canção “Cariocas”.....	169
Figura 46 – Lata de sopa Campbell.....	170
Figura 47 – Capa de Público (2000).....	171
Figura 48 – Contracapa de “Público”.....	173

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relações interdiscursivas.....	30
Quadro 2 – Guia para análise do discurso imagético-cancional.....	110

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
1.1.	CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS GERAIS EM ANÁLISE DO DISCURSO.....	16
<i>1.1.1</i>	<i>O Primado da Prática – por uma quarta época da Análise do Discurso.....</i>	<i>16</i>
<i>1.1.2</i>	<i>Sobre o assujeitamento relativizado.....</i>	<i>18</i>
<i>1.1.3</i>	<i>Sujeito discursivo e ethos.....</i>	<i>23</i>
<i>1.1.4</i>	<i>Cenografia.....</i>	<i>25</i>
<i>1.1.5</i>	<i>Posicionamento Discursivo.....</i>	<i>27</i>
<i>1.1.6</i>	<i>Interdiscursividade.....</i>	<i>29</i>
2	CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS GERAIS SOBRE A IMAGEM.....	31
2.1	O que é imagem visual?.....	31
2.2	O discurso imagético-cancional.....	32
2.3	Por que analisar o discurso imagético-cancional.....	35
2.4	Abordagens teóricas sobre a imagem visual.....	37
<i>2.4.1</i>	<i>Análise do Discurso.....</i>	<i>38</i>
<i>2.4.1.1</i>	<i>Mídiun, dispositivo comunicativo e gêneros do discurso.....</i>	<i>38</i>
<i>2.4.1.2</i>	<i>O que é prática intersemiótica.....</i>	<i>40</i>
<i>2.4.1.3</i>	<i>O que é texto sincrético.....</i>	<i>45</i>
<i>2.4.1.4</i>	<i>As relações de dependência entre o verbal e o não-verbal.....</i>	<i>49</i>
<i>2.4.2</i>	<i>Comunicação Social.....</i>	<i>52</i>
<i>2.4.3</i>	<i>Antropologia Visual.....</i>	<i>54</i>
3	O DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO.....	61
3.1	Um pouco de Música.....	61
3.2	A canção – um gênero híbrido.....	63
3.3	Canção Popular Brasileira – das origens ao seu caráter constituinte.....	66
3.4	A estrutura composicional da canção popular.....	67
3.5	Os sentidos do som e do ruído.....	68
3.6	As condições de produção do texto sincrético na canção popular brasileira.....	70
3.7	As origens do investimento imagético na Música Popular Brasileira.....	71
3.8	Da capa ao encarte.....	75
3.9	Pop Art: captar para subverter.....	82
3.10	Saracoteando o parangolé da Cultura Pop.....	85
4	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	87
<i>4.1</i>	<i>Definindo o objeto.....</i>	<i>87</i>
<i>4.2</i>	<i>Definindo o corpus.....</i>	<i>88</i>
<i>4.3</i>	<i>Procedimentos operacionais da pesquisa.....</i>	<i>94</i>
<i>4.4</i>	<i>Guia para análise do discurso imagético-cancional.....</i>	<i>95</i>
5	ANÁLISE DOS ÁLBUNS FONOGRAFICOS.....	97
<i>5.1</i>	<i>“Enguiço”.....</i>	<i>97</i>
<i>5.2</i>	<i>“Senhas”.....</i>	<i>110</i>
<i>5.3</i>	<i>“A Fábrica do Poema”.....</i>	<i>122</i>
<i>5.4</i>	<i>“Maritmo”.....</i>	<i>143</i>
<i>5.5</i>	<i>“Público”.....</i>	<i>156</i>
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
	REFERÊNCIAS.....	167

1 INTRODUÇÃO

As relações sociais que se estabelecem, na contemporaneidade, entre os homens nas sociedades civilizadas se modificam a cada transição, que, quase sempre, não é nitidamente marcada nem por um evento ou quaisquer outros fatores facilmente perceptíveis; tais modificações são, na maioria das vezes, resultados de sutis transformações que ocorrem no centro dessas relações. E um dos mais sensíveis componentes dessa sociedade dita pós-moderna, em que se percebem tais alterações está no que se refere às formas de comunicação, de interação social. Com o advento de novas tecnologias, por exemplo, tanto novas formas de dizeres se multiplicam nas mais diversas esferas sociais quanto velhas formas de dizer vão se resignificando a cada contexto em que aparecem.

Assim, o gesto enunciativo de compor uma canção, de gravá-la, de difundi-la e, com isso, “reverberá-la” vai se constituindo de práticas que, a depender do lugar discursivo de onde se fala, vai se reestruturando e adquirindo outras formas e funções.

As pesquisas contemporâneas em Análise do Discurso têm tido como escopo a discursividade promovida pelas relações que se dão entre as mais diferentes formas de significar. E, nesse espaço que se forma entre as instâncias discursivas, o foco das investigações não estão mais em determinar que elemento é concernente a uma instância e não a outra; muito mais do que isso, então, a tendência atual é investigar a maneira como as ações discursivas se dão enquanto práticas sociais. Assim sendo, a análise empreendida nesta pesquisa visa a uma investigação mais aprofundada acerca da ocorrência de um fenômeno que se consolida em âmbito discursivo: a prática intersemiótica.

Com a finalidade de compreender melhor como se dá a ocorrência desse fenômeno no discurso imagético-cancional (como recorte metodológico, entende-se como decorrente do discurso literomusical brasileiro), a partir de categorias discursivas definidas, propusemos a formulação de um guia metodológico por meio do qual o analista do discurso terá condições de realizar uma análise de tal tipo de discurso.

A pesquisa está estruturada em cinco capítulos, dos quais, o primeiro procurou fazer uma explanação geral acerca da teoria de base, que é a Análise do Discurso, apresentando os principais conceitos que serão de grande valia para alcançarmos os objetivos, enfatizando, além das principais categorias discursivas, o próprio conceito de prática intersemiótica, sobre o qual existem poucas ocorrências. O segundo faz uma revisão da literatura acerca das principais correntes teóricas que têm a imagem como objeto de estudo,

principalmente a Sociologia e a Comunicação. O terceiro expande as discussões sobre a chamada Música Popular Brasileira, enfatizando como se deu o advento do investimento imagético dos álbuns fonográficos no discurso literomusical brasileiro. No quarto capítulo, são apresentados os procedimentos metodológicos que direcionam as ações que foram efetivadas na pesquisa, bem como a caracterização do corpus em que o fenômeno foi investigado, além do guia metodológico, elaborado com base nas categorias anteriormente apresentadas. E, no quinto e último capítulo, são feitas as análises com base no direcionamento dado pelo guia metodológico, em que foram aplicadas as categorias apresentadas.

Esperamos que, com esta análise, possamos ter ampliado os horizontes dos estudos do discurso, da Música Popular Brasileira e da imagem, dentro da perspectiva da Linguística e que, a partir desta perspectiva, os próximos estudos façam essa mesma abordagem para continuarem contribuindo para uma melhor compreensão do fenômeno em questão.

1.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS GERAIS EM ANÁLISE DO DISCURSO

1.1.1 *O Primado da Prática – por uma quarta época da Análise do Discurso*

Desde seu surgimento, a *Análise do Discurso* (AD) tem passado por sucessivas transformações, tanto de ordem epistemológica quanto metodológica. Isso revela a necessidade de estarmos sempre revendo ideias, conceitos e métodos, em qualquer âmbito social, inclusive no científico. Mas, especificamente numa teoria das ciências humanas, que se lança como proposta de apreender as relações entre o exposto e o oculto, na dimensão do discurso, ter esse comportamento de constantemente renovar-se, além de não ficar fadada a ser uma ciência obsoleta, confirma o processo de desenvolvimento das ciências modernas.

E, como teoria que segue essa tendência, a AD, que tem sua origem na França, no início da década de 70, vem sendo cada vez mais solidificada por conta das pesquisas que a utilizam como instrumental teórico-metodológico para a investigação dos fenômenos no âmbito do discurso. Em suas duas primeiras fases, a teoria foi, aos poucos, encaminhando-se na perspectiva do discurso como o objeto a ser estudado cuja principal característica seria sua instabilidade conceitual, à medida que vão se agregando a uma base estabilizada novos paradigmas, novos olhares sobre esse objeto. Consolidada sua terceira época, como instrumental para a leitura dos discursos em diálogo com outros, a teoria discursiva ganhou maior respaldo, quando, em 1984, D. Maingueneau propôs, em seu *Gênese dos Discursos, o primado do interdiscurso*. Nesse momento, a relevância dos estudos deve ser dada ao espaço construído no contato entre os discursos.

Contudo, Costa (2005), percebendo as mudanças ocorridas desde então e baseado nas atuais pesquisas discursivas, vem propor uma quarta época da Análise do Discurso. Intitulado *O Primado da Prática: uma Quarta Época para a Análise do Discurso*, o artigo traça um histórico do desenvolvimento da teoria, chegando a apresentar algumas características dessa sua proposta. Com isso, vimos aqui a oportunidade de tentarmos compreender melhor essa proposta, de maneira que possamos aprofundar as sugestões do autor. O que tentaremos aqui é tornar mais explícitas suas conclusões, com a finalidade de validar as considerações feitas por ele; mais ainda, explicitaremos alguns questionamentos pertinentes que envolvem o discurso, além de também identificarmos algumas outras características dessa mais recente fase.

Em seu estudo anterior (COSTA; 2001), em que se buscou um mapeamento dos diversos posicionamentos discursivos que compõem o discurso literomusical brasileiro, caracterizando os movimentos estético-ideológicos e os agrupamentos discursivos que o compõem, o autor ainda discutiu a possibilidade de esse discurso ser um *discurso constituinte* [MAINGUENEAU & COSSUTA; 1995(2006)], tendo em vista o fato de que esse discurso parece atender os requisitos apresentados pelos autores.

Embora tenha surgido na França, a AD não pode ser tida como AD Francesa, como muitos insistem em dizer; porém, como afirma o autor (op. cit.), por conta de tamanha disseminação que a teoria tem provocado pelo mundo, ela deve ser tida como internacional. A proposta de Costa (op. cit.) no referido artigo ganha maior pertinência quando, agregada a sua voz, a fala de Foucault (1972; 51-2) enuncia acerca do conceito de *prática*: “... as relações [discursivas] caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto *prática*” (grifo nosso). A partir dessa ideia, desestabiliza-se qualquer concepção mais arcaica de discurso e, assim, coloca como centralidade nas pesquisas discursivas não mais o discurso como objeto cristalizado, com limites bem definidos, mas sim o discurso como fenômeno, como realização de um conjunto de elementos que contribuíram para ser concebido como tal. Isso quer dizer que, baseado nesse conceito, analisar um discurso é muito mais investigar as formas de como se dá o *gesto enunciativo* (MAINGUENEAU, 1993) investido pelo sujeito.

E, baseado nessa concepção foucaultiana de discurso enquanto prática, Maingueneau, em 1993, formulou o conceito de **prática discursiva**:

falaremos de **prática discursiva** para designar esta reversibilidade essencial entre as duas faces, social e textual, do discurso. (...) A noção de **prática discursiva** integra, pois, estes dois elementos: por um lado, a **formação discursiva**, por outro, o que chamaremos de **comunidade discursiva**, isto é, o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva. (56; grifos nossos)

Dessa forma, a prática discursiva se funda nesses dois conceitos que são primordiais e que são subsidiados por uma série de tantos outros. Portanto, a complexidade de que se constitui a noção de prática discursiva não se limita a uma definição rasa, superficial, mas um conjunto de elementos que estão implícitos, tais como ideologia e posicionamento, que, por sua vez, são também indissociáveis.

Após apresentar gradualmente de que maneira foi se dando o avanço da teoria ao longo dos anos, detendo-se a fundamentar cada uma das épocas, Costa vai construindo a

genealogia da AD. Após uma densa e esclarecedora explanação acerca dos fundamentos da teoria, bem como suas principais mudanças, o autor encerra sua discussão apontando uma série de características que constituem os fundamentos desse novo momento da AD, as quais serão discutidas aqui.

Baseada nos conceitos de relações dialógicas e de esfera, estabelecidos por Bakhtin (1997), Brait (2008) fornece uma definição do conceito que não só nos parece bastante esclarecedora como bastante oportuna para o que analisamos nesta pesquisa. Ela afirma que

prática discursiva é uma produção verbal, visual ou verbo-visual, necessariamente inserida em determinada esfera, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção (p.16).

Mais adiante, a autora afirma que “cada um dos enunciados concretos escolhidos, cada um dos textos pertencentes a determinada esfera sinaliza e engendra determinadas relações dialógicas que apontam para uma exterioridade, para o extraverbal” (p. 18). A título de exemplo, a autora aplica o conceito à expressão Coca-Cola, analisando seus desdobramentos discursivos, desde sua configuração gráfica – a forma de composição e as características estruturais da logomarca – até a repercussão de seu impacto social como efeito da publicidade.

1.1.2 Sobre o assujeitamento relativizado

Costa inicia seus apontamentos mesmo sem apresentar uma argumentação extensa ou expondo algo que exemplifique seu dizer. Contudo, percebemos que o que embasa suas considerações seja uma verificação panorâmica dos estudos gerais feitos até então.

Um questionamento pertinente deve ser feito quando do surgimento da AD: levando em conta o fato de que, já em sua primeira fase, a concepção de sujeito adotado pela AD era o sujeito clivado, psicanalítico, heterogêneo, um conjunto de outros “eus”, porque, então, preferir a ideia de assujeitamento, em que o sujeito que não consegue manifestar sua volição, seu desejo? A noção de posicionamento talvez seja a resposta para isso, tendo em vista que o que diz é um lugar pré-existente (não pré-dado), cuja voz que fala é a do lugar, da

ideia compartilhada por essa posição, e não de um sujeito quealaria “de lugar nenhum” e, assim, poderia revelar sua subjetividade.

Permanecendo essa concepção, o que podemos perceber é que esse sujeito passa a se manifestar, mesmo inscrito no posicionamento que ele ocupa. Embora ele firme-se no lugar discursivo de onde fala, seu dizer, dependendo da instância discursiva em que ele se expõe, apresenta marcas de quem o diz. Assim, sua produção discursiva não é um dito por um lugar, por um alguém (que poderia ser qualquer um) que também ocupasse esse mesmo posicionamento.

Nesse novo momento da teoria, embora possa parecer obsoleto, por vigorar desde a primeira época, o conceito de assujeitamento não é abandonado, mesmo que, como diz o autor, seja *relativizado*. Isso faz pensar dois aspectos relevantes:

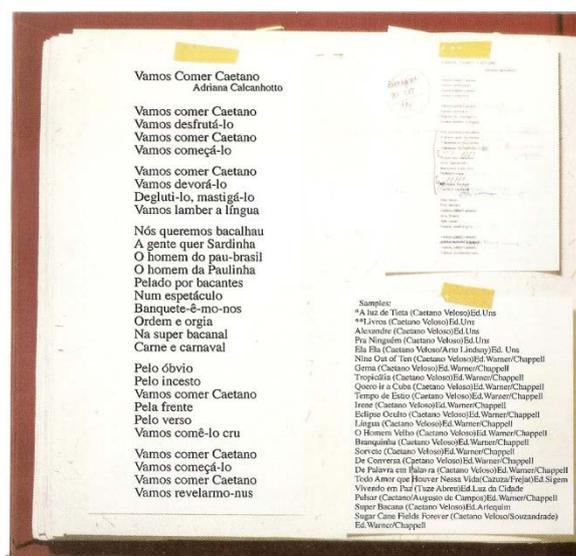
- a) o conceito de assujeitamento prevalece, mesmo “nunca sendo absoluto”, como ele diz, o que leva a crer em *posicionamentos marcados pela singularidade do sujeito enunciator*;
- b) esse assujeitamento deve ser entendido não como passividade do sujeito, mas como alguém que fala de algum lugar, em que se prepondera *o dizer desse lugar*, e não quem o diz.

Assim, assujeitar-se não significa o sujeito ser mero porta-voz de um posicionamento, e sim assimilar a ideologia que permeia um determinado posicionamento discursivo e, a partir disso, estabelecer sua formação discursiva (PÊCHEUX; 1994).

Mais adiante, Costa (op. cit.) reforça esse pensamento ao dizer, quando enuncia os princípios básicos de sua proposta, que “os sujeitos não apenas são singulares e sociais, mas também são capazes de intervir no mundo, construindo, destruindo ou lutando para manter instituições”.

Prova desse novo modo de o sujeito intervir em sua própria produção discursiva é não mais tentar, em determinados campos discursivos, sublimar seus traços de subjetividade. Em outros tempos, não se podia (ou pelo menos não era de bom tom) manifestar qualquer forma que pudesse identificar marcas do sujeito no produto pronto, acabado; menos ainda se neste produto revelasse suas condições de produção ou seus ritos genéticos ou os de escrita, tal qual percebemos, numa comparação entre um encarte de disco da década de 60 e um encarte de CD da primeira década de 2000, como vemos abaixo:

Figura 1: Página de “Vamos Comer Caetano” do álbum “Maritmo”



Fonte: Adriana Calcanhotto (2004).

Nessa parte do encarte, a letra da canção “Vamos Comer Caetano”, de Adriana Calcanhotto (2004), observamos que a cancionista não se contenta em somente expor a letra canção, mas também vê como elemento fundamental a apresentação não somente do rascunho, em folha anexada com fita adesiva, da versão final da letra (na lateral direita e acima), com rabiscos, marcações, correções, como também dos *samplers*, que são inseridos na canção, ratificando o seu posicionamento literomusical – a Antropofagia oswaldiana. Expor um trabalho feito manualmente, de forma artesanal, diferentemente de um produto industrializado, em que se manifestam as intervenções desse sujeito, revelando sua singularidade, não só na construção do texto, mas no dispositivo enunciativo como um todo, revela não somente o posicionamento ao qual esse sujeito se filia – o da *Pop Art*, cujo lema é “Faça você mesmo” – mas também a sua preocupação em manifestar-se no seu dizer, em exhibir traços de sua subjetividade na obra. Isso ratifica a relatividade do assujeitamento a qual o autor se refere, que, como ele diz, os graus “vão depender das diversas instâncias da sociedade”, no caso deste exemplo, essa característica cede lugar à subjetividade do enunciadador, já que, em se tratando do discurso literomusical, a ocorrência do fenômeno da prática intersemiótica representa essa permissividade.

Assim, a prática discursiva está não somente em dizer algo pura e simplesmente, como se os dizeres aparentemente despropositados pudessem passar “impunes” ao crivo de uma análise discursiva, em que se busca perceber o encaixamento das cenas da enunciação, o

que evidencia a proposta do primado da prática. Revelar a cena englobante na cena genérica e/ou esta na cenografia do texto faz crer, cada vez mais, em dois aspectos:

1º: a manifestação explícita da subjetividade na produção discursiva, invalidando a concepção althusseriana de assujeitamento;

2º: a atividade metadiscursiva realizando-se no discurso;

3º: ênfase na revelação do fazer dessa prática, e não somente em como o resultado desta chega ao co-enunciador (leitor-ouvinte).

O que evidencia a ênfase nessa prática é a presença de constantes produções que refletem sobre outras produções, como o discurso artístico; há programas televisivos, revistas, sites e jornais especializados em refletir somente sobre vida/obra de artistas e suas condições de produção.

Com base nos conceitos de autoria, de bio/grafia do escritor, de paratopia do autor, nessa fase, em alguns discursos, deve-se considerar, então, o sujeito empírico, numa análise discursiva, tendo em vista o fato de que determinadas práticas discursivas só são justificáveis se se levar em conta que pessoa as produziu.

Com isso, é preciso entender o princípio dialógico não somente como um conceito constitutivo do discurso, mas como uma categoria apreensível no âmbito textual, por meio da identificação das vozes que se agregam (as que fazem coro) e as que se confrontam (as que debatem entre si). Além disso, vê-se também a necessidade de se identificar qual(is) voz(es) é(são) preponderante(s). Procedimentos como esse são relevantes tendo em vista que repercussão social o sujeito enunciador busca.

Além desses questionamentos, o autor reúne as principais características dessa nova época da teoria, em que privilegia a inscrição no materialismo histórico e dialético e no dialogismo bakhtiniano, a interdisciplinaridade, principalmente com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas e Sociais (Sociologia, Etnologia, Antropologia, Midiologia etc.); a análise qualitativa, interpretativa dos fatos discursivos, e, portanto, rejeição a perspectivas metodológicas positivistas, cartesianas, que relegam a um plano inferior o objeto em análise em função de grades analíticas que inviabilizam qualquer alteração do processo analítico. Ainda sobre os procedimentos metodológicos, o autor, ao reforçar a ideia de que o texto é o objeto empírico analisável, lembra que o *corpus* de uma análise será o *recorte* feito pelo analista, como elemento constituinte da linguagem, tendo a discursividade e a interdiscursividade como objeto teórico que fundamentam as práticas analíticas.

O autor define também três princípios elementares que norteiam essa fase, dentre eles a ideia de que o discurso é um processo em curso, visto como uma prática (em oposição à

ideia de um conjunto de textos); viver em sociedade justifica a prática dos sujeitos e isso fundamenta as práticas discursivas; a relação intensa que se estabelece entre o lugar social dos sujeitos e sua prática enunciativa deve ser a meta ser seguida pelos estudos da discursividade.

As contribuições dadas através das pesquisas que têm sido realizadas no âmbito do discurso encaminham-se para uma tendência cada vez mais de ordem social acerca dos usos da linguagem. Não mais podendo estar restrita à superfície textual – partindo das pesquisas que se iniciaram nas estruturas que compõem o sistema linguístico, o estudo dos dizeres por meio de textos vai ganhando, gradativamente, maiores proporções, de maneira que o fato de tais pesquisas alcançarem a dimensão discursiva revela os avanços dos estudos na Linguística.

A proposta de Costa, trabalho discutido aqui, não significa uma sugestão ou, menos ainda, uma ordem da direção que os atuais estudos *devem* seguir. Sua proposta, na verdade, representa a atual *tendência* que os estudos dessa área têm seguido. Assim, sendo consequência, e não causa, ela surge como reflexo dos estudos que se tem feito atualmente.

O primado da prática implica dizer que uma análise discursiva deve contemplar, além dos elementos que compõem essa produção discursiva, os *modos de produção* desse discurso. O analista do discurso deve identificar não somente quais são os mecanismos responsáveis pelo funcionamento dessa produção, mas principalmente como esses mecanismos são manipulados para realizar a construção do(s) sentido(s). Assim, o primado da prática enfatizaria a reflexão sobre a própria realização do discurso, a forma de como seus elementos são mobilizados pelo sujeito, como eles se compatibilizam, interagem e fazem proporcionar os sentidos. A ação de compreender os sentidos que um discurso suscita, bem como suas implicações sociais, parece não ser suficiente para o analista do discurso; é possível depreender, a partir das considerações feitas por Costa, as práticas discursivas como formas de ações sobre o mundo e ao mesmo tempo como manifestações que identificam as os sujeitos sócio-histórico-culturalmente.

O olhar para o discurso sob um olhar analítico, dentro desta perspectiva, não pode limitar-se a uma investigação pela qual somente se depuram seus sentidos possíveis ou ainda se identificam seus componentes; mais que isso, analisar um discurso é compreender como seus elos se entrelaçam, formando a teia, a cadeia discursiva, como os elementos responsáveis pela composição daquele discurso viabilizam a construção dos sentidos.

1.1.3 *Sujeito discursivo e ethos*

Como traço das discussões científicas em torno do lugar do sujeito na contemporaneidade, investigar seu papel no âmbito da AD, entender o seu lugar na mediação entre os objetos de discurso e as práticas sociais nas quais ele está inserido é compreendê-lo não apenas como um coadjuvante, mas como um dos protagonistas no jogo discursivo.

Como uma de suas bases é o materialismo histórico, os fundamentos socialistas de Karl Marx deram origem ao que se chama de *sujeito histórico*. Marx (1982) pensa o real como uma totalidade constituída da interação entre sujeito e objeto. E não apenas como uma objetividade muda, exterior ao homem, como na ontologia greco-romana e nem como sendo uma mera construção da subjetividade humana. Concebe, então, o real como uma objetividade social que vem-a-ser por meio da atividade humana. Esta, por sua vez, se funda na interação constante entre objetividade-subjetividade.

Partindo do pressuposto de que a Psicanálise é uma das disciplinas que compõem os pilares da AD, um de seus maiores legados que esta disciplina herda é a sua concepção de sujeito. Como já dissemos, com a relativização do sujeito althusseriano, o que verdadeiramente é preponderante para a teoria é a concepção freudiana, que vê o sujeito não como um ser uno, homogêneo, estável; formulou-se a concepção de *sujeito psicanalítico*, em que o sujeito é necessariamente dialógico, isto é, uma modalidade de sujeito que se constituiu apenas pelo outro e através do outro, o que implica enunciar que não existe qualquer possibilidade de representar o sujeito como uma mônada fechada, como uma interioridade absoluta, pois a interioridade subjetiva remete sempre para a exterioridade do outro (FREUD; 1905).

E, seguindo a mesma vertente, a concepção para Lacan o vê como clivado, constituído de vários outros “eus”, heterogêneo, múltiplo, diverso. Para o autor, é através da manifestação linguística do indivíduo que se tem acesso ao inconsciente, matéria a ser tratada pelo psicanalista. É com base nessa perspectiva que a AD concebe o *sujeito em sua dispersão*, que se entende como a decorrência das várias posições discursivas possíveis que um sujeito pode assumir; Foucault (1969: 69) afirma que “as diversas modalidades de enunciação, em lugar de remeter à síntese ou à unificação do sujeito, manifestam a sua dispersão”.

E, por conta dessas várias posições discursivas a serem assumidas por esse sujeito, é preciso, a partir daí, compreender que tipo de relação ele se relaciona, numa análise discursiva, com a noção de *ethos*. Resgatada por Maingueneau (1997), tem suas bases nos

estudos aristotélicos, em que se distinguem três principais maneiras de se expressar: *phrônesis* (ter o aspecto de uma pessoa ponderada), *areté* (assumir a atitude de um homem de fala franca, que diz a verdade crua) e *eunóia* (oferecer uma imagem agradável de si mesmo). Na época da retórica antiga, *ethé* significava “as propriedades que os oradores conferiam a si implicitamente, através de sua maneira de dizer: não o que diziam a propósito deles mesmos, mas o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem” (p. 45, grifos do autor). Diz ele que o *tom* de um texto, seja ele oral ou escrito, exerce um papel fundamental em um discurso. Ele está necessariamente associado a um *caráter*, que corresponde ao conjunto de traços psicológicos que o leitor-ouvinte atribui ao enunciador, baseado no seu modo de dizer, e a uma *corporalidade*, que remete a uma representação, na materialidade textual, do corpo do enunciador.

Associado a esse conceito, o autor (p. 48) acrescenta a noção de **incorporação**, que seria a realização, do ponto de vista ético, da interação entre falante/escritor e ouvinte/leitor ocorrida através do procedimento enunciativo. Tais conceitos serão de grande valia quando aplicado ao discurso literomusical brasileiro, uma vez que para a prática discursiva através da qual a canção se manifesta são cruciais efeitos de adesão e empatia éticas entre o compositor e/ou cantor com o público ouvinte a fim de se obter uma circulação ótima (o chamado “sucesso”), ideal almejado pela grande maioria dos artistas.

O conceito de *ethos*, fornecido por Maingueneau (1995, 1997), é uma categoria de análise que, aplicada ao discurso que analisaremos, nos será de grande valia, já que ela diz respeito ao modo de enunciação de um discurso. E, por estarmos tratando do discurso literomusical brasileiro, o respaldo desta categoria se justifica pelo fato de estarmos lidando com um discurso que utiliza alguns meios pelos quais se manifestam, dentre outros aspectos, traços os mais distintos possíveis de interdiscursividade. Expor-se através da linguagem verbal (texto escrito e falado) e da não-verbal (som – instrumentação e melodia – e imagem) tanto enriquece o discurso produzido no que se refere a suportes semióticos, quanto o torna polissêmico, “plurissignificativo”, “multi-ético”.

Maingueneau (1999), citando ainda o autor, diz que o texto implica uma **vocalidade**, um **tom** de voz que atesta o que é dito. Relacionado ao que é dito, esse tom seria a maneira de dizer, que aparece de modo coerente com o que é dito. A **corporalidade** seria a maneira de como esse dizer se manifesta, seria o mecanismo responsável pela caracterização de um determinado estereótipo. Como exemplo, no discurso literomusical brasileiro, a imagem que se constrói de uma dupla sertaneja é bem diferente de um cantor de *rap*. As canções fáceis de serem memorizadas (com rimas, refrãos) e temáticas que geralmente

oscilam entre desilusões amorosas e a reverência aos valores campestres indicam a construção de figuras que vivem suas paixões e seus sentimentos como “pessoas de carne e osso”, simples e apaixonados (ou desiludidos) como seus ouvintes; já o etos do segundo, um cantor que faz de sua música um instrumento de protesto contra as injustiças sociais vividas pela comunidade onde vive, assume o tom do sujeito revoltado, em alerta, conscientizado e conscientizador. Lembremos que a corporalidade de ambos os etos pode ser caracterizada também pela forma de se vestir desses sujeitos, que revela sua origem social e é coerente com a imagem que seus textos verbo-melódicos constroem de si.

1.1.4 *Cenografia*

Os elementos cenográficos que compõem uma determinada produção discursiva, principalmente a que envolve determinada manifestação artística (uma peça teatral, uma escultura, um cordel, uma canção etc.) proporcionam ao leitor-ouvinte efeitos de sentidos tais que permitem uma multiplicidade de leituras as quais são validadas pelo contexto enunciativo que envolve os interlocutores. Assim, o seu caráter polissêmico é visto como algo que, em vez de propiciar um único direcionamento do olhar, possibilita uma compreensão, sob mais de um modo de ver (entender) aquele objeto de discurso, que nos instiga a nos darmos conta da pluralidade dos sentidos que atribuímos às coisas. E, quando identificamos as coordenadas enunciativas (espaço, tempo e sujeito), além do entorno sócio-histórico responsável pelo surgimento dessa produção discursiva (as *condições de produção*), podemos ter a real dimensão de como se organizam as estruturas responsáveis pelos elementos que proporcionam tais leituras.

Baseado no viés proposto por Benveniste, o qual sugere as marcações dêiticas discursivas a partir da elaboração da *teoria da enunciação*, diz-nos Maingueneau (1995) que integra o sentido de um texto a situação de enunciação que o possibilitou. Ela se traduz no texto através do que o autor denomina de **cenografia**. À situação de enunciação estão relacionados elementos que compõem esse cenário textual: os actantes, que seriam o enunciador e co-enunciador, e os elementos que fazem a ancoragem espaço-temporal (EU, TU, AQUI, AGORA). Identificar tais elementos é importante para entender a obra como dispositivo de comunicação, o qual se institucionaliza através do gênero de discurso em que se manifesta.

Na mesma obra, o autor faz as seguintes considerações, esclarecendo o termo e seus constituintes:

Chamaremos de cenografia essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento *-grafia* não a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à *inscrição* legitimante de um texto estabilizado. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (**topografia**) e o tempo (**cronografia**) a partir dos quais se desenvolve a enunciação (op. cit.; 123) (ênfases do autor).

A identificação de uma topografia e de uma cronografia em um dado discurso prevê a situação de enunciação em que o discurso é construído, “ambientando” o co-enunciador sobre de quando e onde se enuncia. Muitas vezes, em uma dada análise discursiva, localizar o tempo e o espaço de onde o sujeito “diz” algo ajuda o analista a entender o conteúdo e as formas desse dizer; são tidos, portanto, como fatores imprescindíveis para a compreensão desse discurso. Em seu *Cenas de Enunciação* (2006), o autor diz que se pretende instituir a situação de enunciação pertinente ao discurso por meio da cenografia, tendo em vista que ela é a cena de fala que ele pressupõe para poder ser enunciado e que deve validar sua própria enunciação.

O autor chama a atenção ainda para os cenários *validados*, que são aqueles que são instalados no universo de saber e de valores do público, como os de outros gêneros literários, de outras obras, situações de comunicação de outras ordens discursivas e que são referenciados na obra como uma forma de buscar legitimação. Porém, não é necessário nem que a cenografia “mostrada” corresponda sempre a cenários validados nem que eles formem um conjunto homogêneo; é preciso que haja o relacionamento de todos esses elementos para que se chegue à cenografia global da obra.

A *integração*, uma das funções da cenografia, consiste em promover uma interação entre as cenografias mostradas de um texto que tem por efeito uma tensão devido ao fato de elas serem colocadas no mesmo plano. Ressalta o autor que a noção de cenografia não deve ser restrita meramente à ideia de contexto contingente de “mensagem” que se poderia “transmitir” de diversas maneiras. Ela deve ser entendida não apenas como um “procedimento”, mas um dispositivo enunciativo insubstituível capaz de promover uma *articulação* entre o objeto estético autônomo (a obra) e suas condições de produção, incluindo aí a vida do autor, os lugares e os momentos de escrita, a sociedade, etc. (1995; p. 134).

Num nível propriamente textual, em que se verificam linguisticamente os elementos que compõem os elementos dêiticos dessa cenografia, o autor (2006) também nos fala de outras cenas, que subjazem a esta. Numa esfera em que se identificam elementos que, a partir dos quais, é possível perceber os elementos do gênero em que o discurso é produzido, o teórico chama de *cena genérica*. Essa cena permite entrever os componentes estruturais responsáveis pela construção do gênero em questão. E, numa esfera mais ampla, é apresentada a *cena englobante*, a qual compreenderia os mecanismos que propiciam a elaboração do próprio tipo de discurso ao qual a dada produção se refere. Dessa forma, a cena englobante seria, por exemplo, o discurso político, o literário, o publicitário, o literomusical, os quais seriam a base mais ampla dessa produção discursiva. Baseado nessas considerações, Costa apresenta uma discussão analisando de que maneira se daria a relação entre tais cenas dentro de uma dada produção discursiva, a partir da noção de encaixamento.

As cenografias indicam como as obras definem sua relação com a sociedade e como nessa sociedade é possível legitimar o exercício da palavra literária e que, portanto, merecem ter sua necessidade reconhecida, livres de serem vistas como alicerces da obra. Tais considerações dessa categoria podem ser perfeitamente utilizadas para se fazer uma análise do discurso literomusical brasileiro, fazendo as devidas adaptações. Ela nos será bastante útil, uma vez que, por meio dela, será possível identificarmos as referências, os pontos de vista e as relações entre a produção discursiva de Adriana Calcanhotto e o contexto social e interdiscursivo de sua obra. Fazendo uma observação mais detida da situação de enunciação das canções, poderemos perceber de que maneira os cenários são construídos, definindo, assim, os elementos que constituem a cenografia tanto das canções como também das imagens construídas no projeto gráfico dos encartes. A partir disso, podemos verificar de que maneira esse discurso apresenta características das cenografias *pop* ao mesmo tempo em que também nos permitirá ver a possibilidade se estabelecerem relações de sentido entre as canções e as imagens dos encartes.

1.1.5 *Posicionamento discursivo*

Mainueneau (1995), em seu *O contexto da obra literária*, apresenta as principais categorias de análise as quais utilizaremos em nossa análise. Dentre tais noções, está a de *gênero* articulada à de *posicionamento*. O autor destaca que o resultado dessa articulação

seria, mais do que um mero procedimento para transmitir conteúdo, um *dispositivo de comunicação*: “um produto simbólico que integra numa unidade, em condicionamento mútuo, todos os fatores envolvidos em seu funcionamento: o **gênero**, o **suporte**, o **código de linguagem**, o **etos**.” (COSTA, 2003, p. 11, grifos do autor).

Maingueneau retoma Bakhtin, segundo o qual a comunicação só é possível graças aos gêneros, conjuntos de normas de enunciação através das quais “formatamos” nossas palavras e reconhecemos o “formato” das palavras dos outros, estabelecendo contratos discursivos.

Desse modo, no âmbito de instituições discursivas, todo enunciado implica o que Maingueneau chama de *investimento genérico*. Investir em um gênero significa situar-se em relação a uma enunciação anterior que possui características retomadas mais ou menos fielmente, afastando-se, por outro lado, de outras características. Inserir-se neste percurso significa, para Maingueneau (2001, p. 69), *posicionar-se*. Ele utiliza o termo *posição* em dois sentidos: “o de uma ‘tomada de posição’; o de uma ancoragem num espaço conflitual (fala-se de uma ‘posição militar’)”.

Trata-se, portanto, conforme o autor francês, para o enunciador de definir-se, demarcar-se em relação ao Outro, seja se aproximando, seja se confrontando, estabelecendo uma certa relação com uma memória discursiva, de inserção num percurso anterior ou de fundação de um percurso novo.

Aplicando essa ideia à canção popular brasileira, Costa (2001) identifica posicionamentos como o da Bossa Nova, o do Tropicalismo, o da MPB moderna, dos sambistas, dos forrozeiros, etc., agrupados em cinco formas de marcações identitárias. Dentre elas, o autor estabelece agrupamentos em torno de valores relativos à tradição, nos quais está inserida a *Canção Pop*, no qual Adriana Calcanhotto configura-se como uma das mais representativas integrantes.

Maingueneau salienta que posições e enunciadores não devem ser confundidos, uma vez que um mesmo enunciador pode assumir diferentes posições, seja ao mesmo tempo ou sucessivamente. Costa (2001) ilustra esta afirmação na MPB com o exemplo de Carlinhos Brown, que divide sua produção entre uma música “afrobrasileira *pop*” e uma música baiana “de raiz”, a *axé music*.

Maingueneau lembra ainda que se posicionar não é um ato de vontade. Exige-se do enunciador certa qualificação, impondo-se, assim, perfis que filtram potenciais enunciadores. Seria este também o caso da canção popular. “Esta qualificação dá-se a partir de uma inserção no circuito de produção musical, que envolve fazer shows, gravar discos, gravar composições

de certos compositores, de um reconhecimento que vem mesmo do público e da crítica de cada posicionamento e de um perfil caracterizado por um certo modo de cantar, tocar, compor, comportar-se, etc.” (BEZERRA, 2004, p. 75).

Saliente-se, por fim, que o conceito de posicionamento supõe a existência do que Maingueneau (2000) chama de comunidades discursivas, grupos reais ou virtuais responsáveis pela produção e circulação de textos. *Posicionamento* consiste, noutras palavras, na imbricação entre certas características textuais e um certo modo de existência de um conjunto de sujeitos, de forma que os discursos validam a própria comunidade discursiva que os produz.

Posicionar-se envolve, portanto, um conjunto de investimentos indissociavelmente relacionados: genérico, cenográfico, ético, linguístico e, agora, imagético-cancional. Assim sendo, observaremos de que maneira ocorre o posicionamento de Adriana Calcanhotto por meio de sua prática discursiva dentro do agrupamento discursivo no qual ela se insere.

1.1.6 Interdiscursividade

O conceito de interdiscursividade é discutido por Costa (2001, p. 48) com base na perspectiva de Bakhtin. Partindo do pressuposto de que esse fenômeno só se dá no espaço criado entre, pelo menos, duas instâncias discursivas, o teórico estabelece as relações interdiscursivas, que tem a ver com a enunciação com o interdiscurso, isto é, com o suposto exterior discursivo. Entenda-se aqui interdiscurso como sistemas discursivos anônimos (modo de dizer, gêneros, regras, fórmulas, formações discursivas, etc.) que circulam na sociedade e que compõem uma memória.

Para o autor, o objeto da interdiscursividade não é propriamente o texto autoral, concreto, mas termos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo linguísticos, ou ainda etos, gestos e esquemas discursivos de outras práticas discursivas.

Baseado no esquema das relações intertextuais, Costa adapta e cria o seguinte quadro para as relações interdiscursivas:

Quadro 1: Relações interdiscursivas

Relações interdiscursivas	Relações de Co-presença	Referência	Cenografia validada; Etos; Palavras; Códigos de linguagem; Gêneros, etc.
		Alusão	
	Relações de Imitação	Captativa	
		Subversiva	

Fonte: Costa (2012).

Explicitando tais categorias, assim temos:

- a) a **referência interdiscursiva** ocorre quando, de alguma maneira, um texto de uma determinada FD (formação discursiva) refere-se a uma outra FD ou ao interdiscurso;
- b) a **alusão interdiscursiva** é uma referência que se faz de maneira engenhosa, através de jogo de palavras, implicitação, sem necessitar de menção de personagens, cenários ou citação intertextual;
- c) a **captação interdiscursiva** é quando um texto representa aspectos de outras práticas discursivas, como, por exemplo, um professor que utiliza a postura de cientista para dar aula;
- d) a **subversão interdiscursiva** é a utilização de aspectos de outras formações discursivas parodicamente a fim de, assim, subvertê-los, legitimando-se por oposição.

Costa (op. cit., p. 50) nos fala ainda da **interdiscursividade lexical**, que seria quando uma palavra provoca a remissão a uma outra realidade enunciativa, que se manifestaria por meio da polissemia, da argumentação ou da metáfora.

Tais conceitos serão decisivamente necessários para esta análise, já que será através de tais mecanismos que observaremos como se estabelecem as relações tanto entre as canções e as imagens presentes nos encartes quanto esse discurso que é construído e o modelo tradicional estabelecido pela Cultura *Pop* (*Pop Art*). Nossa análise talvez nos permita observar a presença de outros tipos de relações interdiscursivas. Após apresentar como esses mecanismos se processam no discurso de Adriana Calcanhotto, veremos de que maneira a profusão de discursos que perpassam e constituem a produção de seu discurso imagético-cancional promove relações entre si para viabilizarem a construção de sentidos.

2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS GERAIS SOBRE A IMAGEM

2.1 O que é a imagem visual?

Objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento (Artes Plásticas, Psicologia, Antropologia Visual, História, Linguística, Comunicação), a imagem é compreendida a partir de diversas perspectivas teóricas, que podem coincidir entre elas ou não. Inicialmente, é preciso compreender o que se toma aqui como imagem¹.

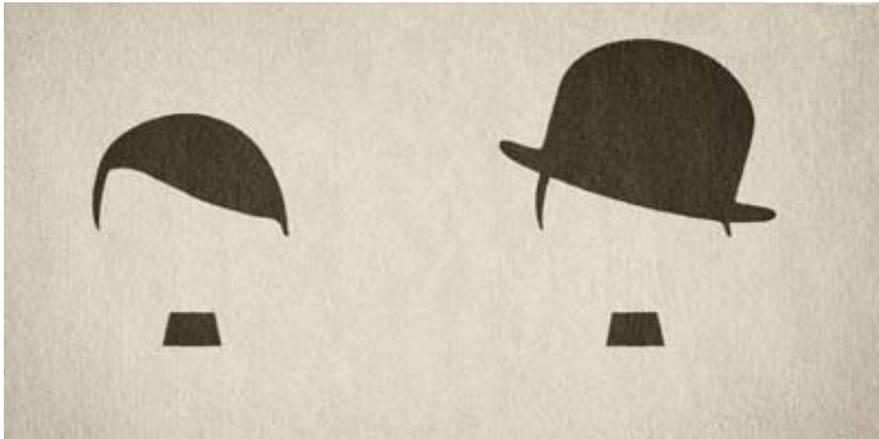
De maneira ordinária, percebe-se que o referido termo é tomado em diversos âmbitos, tanto no senso comum quanto em outras áreas do conhecimento. Por uma questão de recorte tanto teórico quanto metodológico, procurou-se, para o presente material, uma convergência de posicionamentos que consideram uma perspectiva no âmbito do discurso, evitando tendências de cunho formalista ou que se prendam apenas à imanência do texto.

Joly (1994) comenta sobre o caráter *representativo* da imagem, em que seu papel restringe-se a exercer mera função de correspondência com um objeto de mundo, cujo estatuto da imagem seria simplesmente de simulacro da realidade em que esse objeto se insere. Com isso, confere-se à imagem a finalidade quase sempre uma (objeto de apreciação estética) como objeto em segundo plano, em relação à outra que ela representaria de acordo com algumas leis particulares. Mais adiante, ele trata da imagem como a *imagem mental* correspondente à impressão que temos das coisas e/ou situações. Nesta concepção, a imagem é um modelo perceptivo de objeto, de uma estrutura formal que interiorizamos e associamos a um objeto e que alguns traços visuais são o bastante para evocar (p. 20).

Observemos o seguinte exemplo:

¹ A palavra “imagem” vem do latim *imago*, que designava as máscaras mortuárias utilizadas nos funerais na antiguidade romana (JOLY, 1994; p. 19).

Figura 2: Hitler e Chaplin



Fonte: <http://onucleodosujeito.blogspot.com.br/2011/06/adolf-hitler-e-charlie-chaplin.html>

(acessado em 21/dez/2013).

Com o exemplo acima, confirma-se o quanto é fácil imagens que são traços de uma totalidade imagética que se tem acerca dos “personagens” possibilitem fazer uma associação direta a uma série de conteúdos que nos remetem os referidos nesse exemplo. Apenas a título de exemplificação, sem uma análise mais aprofundada, percebe-se que o que faz com que se reconheçam tais imagens a partir desses traços é a capacidade cognitiva do homem, através de seus processos mentais, em poder fazer a identificação de que a imagem da esquerda refere ao ditador alemão Adolph Hitler e que o da direita é a do personagem de Charlie Chaplin. As imagens, estando uma ao lado da outra, revelando similitudes entre elas, ideologicamente, mostra que, mesmo aparentemente semelhantes, há distinções entre elas que ultrapassam o plano do visível. A justaposição das duas imagens, não por acaso, é feita para dizer que, apesar das “coincidências” imagéticas, os sentidos apontam para o *confronto de posicionamentos discursivos* entre ambas as personagens, para o embate ideológico entre o que eles acerca de suas formas de intervenções para o mundo, para a humanidade, o que nos leva a crer na multiplicidade de sentidos que também é possível de ser estabelecida com a difusão social da imagem.

2.2 O discurso imagético-cancional

Com a finalidade de melhores esclarecimentos acerca da definição do objeto de análise que aqui desenvolvemos, considerando o que Maingueneau (2006; 15) diz acerca dos tipos de discurso, observemos:

a noção de tipo de discurso é heterogênea; trata-se de um princípio de agrupamento de gêneros que pode corresponder a duas lógicas diferentes: a do co-pertencimento a um mesmo *aparelho* institucional e a da dependência em relação a um mesmo *posicionamento*. Com efeito, não é a mesma coisa falar de ‘discurso hospitalar’ e de ‘discurso comunista’. O ‘discurso hospitalar’ consiste na interação dos diversos gêneros de discurso em um mesmo aparelho, no caso, o hospital (reuniões de trabalho, consultas, receitas etc.). O ‘discurso do partido x’, por outro lado, consiste na diversidade dos gêneros de discurso produzidos por um posicionamento determinado no interior do *campo* político (jornal cotidiano, panfletos, programas eleitorais etc.). No primeiro caso, estamos em uma lógica de *funcionamento* do aparelho. No segundo, em uma ótica de *luta ideológica*, de delimitação de um território simbólico contra outros posicionamentos; os gêneros aí se agrupam, então, em dois níveis: o nível do posicionamento e o do campo ao qual esse posicionamento concerne.

Tomando como base toda a explanação feita pelo autor, vale, então, aqui chamarmos de **discurso imagético-cancional** o objeto resultante do recorte necessário para esta análise. Esse discurso se constitui a partir da mobilização de gêneros que lidam com os aspectos relacionados à visualidade, a símbolos sociais que lidam com o sentido das cores, formas, texturas, planos, focos, tais como fotografias, desenhos, gravuras, recortes, enfim, recursos imagéticos que, na situação enunciativa em que se inserem, adquirem status de “imagem”; além desse tipo de gênero, o discurso imagético-cancional contempla a associação dessas formas discursivas à canção, entrecruzamento que se dá em mídias institucionalizadas pela indústria fonográfica, que é o álbum fonográfico.

Num momento em que essa indústria parece estar em uma fase de declínio, tendo em vista o avanço de outras formas de difusão da canção popular, a transformação dos mídiuns em que essa canção popular se difunde, à medida que fez algumas formas tradicionais entrarem em declínio, fez outras ascenderem de tal forma que a prática social de se comprar álbuns fonográficos, hoje, nos parece obsoleta, em franca decadência. Assim, considerar esse estudo é investigar como esse tipo de discurso faz de objetos sonoros elementos audiovisuais. Considerando que os constituintes verbais e os não-verbais, cada um com sua significação específica, se entrecruzam num mesmo modo de discurso e viabilizam a construção de sentidos outros que vão além do que só a canção ou só as imagens do álbum poderiam dizer.

Diferentemente de outras formas de discurso que também imbricam diferentes linguagens (homepage na Internet, anúncio publicitário, história em quadrinhos, fanzine, filme cinematográfico etc.), o discurso imagético-cancional lida com a tensão entre o status de predominância da linguagem cancional (por envolver, além da letra e da melodia, os investimentos relacionados ao canto e à instrumentação musical) – afinal, um álbum fonográfico é concebido para veicular a canção – em relação ao investimento imagético que é feito nesse álbum; em alguns casos, como o posicionamento em questão (a Canção Pop), o caráter funcional-pragmático que esse investimento adquire se deve principalmente à manipulação da imagem como estratégia de textualização e, com isso, sua realização no meio social passa a ser tida como prática discursiva.

Isso porque, nesse processo de construção de significados em uma dada produção discursiva, o caráter imagético, tanto do verbal quanto do não-verbal, exerce uma função poética, numa perspectiva jakobsoniana, que ele já não é mais apenas elemento peritextual, complementar ao dizer do verbal. E, como veremos mais adiante, esse caráter imagético do verbal se dá com os sentidos que subjazem quando até mesmo tem-se a formatação de um texto utilizando totalmente informação verbal, com a letra em cor preta escrita em papel branco, o que nos leva a crer que *todo texto é de natureza intersemiótica*.

A depender do tipo de investimento genérico que é feito, dentro da situação de enunciação em que ele irá operar discursivamente, são variáveis as regras de elaboração desse discurso. Tratando das condições de produção de um discurso, a elaboração de um anúncio publicitário é feita a partir do texto verbal e, a partir daí é que é feito o investimento imagético ou vice-versa ou ainda: são pensados simultaneamente? Pensar sobre que componente linguístico é concebido inicialmente poderia nos dar essa resposta (ou então cair numa discussão irresoluta como a de quem veio primeiro: o ovo ou a galinha?); mas é preciso principalmente perceber que, na circunstância apresentada, pode ser que, a partir de um dado enunciado verbal, tenha-se dado maior ênfase na elaboração do componente não-verbal, o que nos leva a crer que *o caráter imagético deve ser visto como elemento constitutivo da situação de comunicação de todo e qualquer texto*.

2.3 Por que analisar o discurso imagético-cancional

Uma gama de autores defende a análise da imagem não apenas como elemento paralinguístico ou translinguístico, mas como outras modalidades textuais. Bosi² (1993) afirma, na apresentação do livro, que “a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo”. Segundo ele, “a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”, o que nos respalda sobre a necessidade de uma compreensão da imagem não apenas como elemento figurativo, mas enquanto signo, enquanto texto discursivizado.

Já se reportando mais diretamente a esse discurso que aqui chamamos de imagético-cancional, observemos o que Perrone (1988; p. 15) diz:

as letras impressas são mais do que um cartaz que serve de guia para atitudes culturais em mutação, ou mero auxílio para a memorização ou acompanhamento da canção (...). Muitas vezes, pode-se afirmar que um compositor ou letrista revela intenção de escritor quando registra suas letras na capa ou no encarte de um LP.

Seu dizer alinha-se com a perspectiva que aqui defendemos, de entender o processamento de construção de sentidos que se dá entre o dizer do conteúdo propriamente dito de uma canção e sua disposição gráfica no álbum fonográfico em questão.

Mais especificamente dentro da perspectiva discursiva, o próprio Maingueneau (2008: 23) já reconhece o estatuto da imagem quando inserida no domínio discursivo literomusical:

a prática discursiva não define apenas a unidade de um conjunto de enunciados; ela pode também ser considerada como uma *prática intersemiótica* que integra produções pertencentes a outros domínios semióticos (pictórico, musical etc. ...). Tal extensão torna-se necessária pelo fato de que o sistema de restrições que funda a existência do discurso pode ser igualmente pertinente para esses outros domínios.

Com isso, percebemos que tal sistema de restrições é quem determina que papéis são assumidos discursivamente quando se trata especificamente do discurso em questão. Isso implica dizer que uma análise discursiva seria uma ferramenta para a investigação desse fenômeno que integra diferentes formas de linguagem ou, no dizer do autor, domínios semióticos.

² In: O Ser e o Tempo na Poesia. Ed. Cultrix, 1993.

Sobre os estudos feitos por Sanches (2000: 60), vejamos o que nos diz o autor acerca da importância da imagem no discurso literomusical:

Capa e contracapa, mais que funções de mera embalagem, participam do conteúdo programático que o LP – o objeto – pretende conter e, ao mesmo tempo, inauguram conceitos novos em folha de produto, de consumo, de marketing, de política visual. O disco em si, propriamente dito, é uma suíte pós-moderna, de faixas de texturas diversas, emendadas umas às outras, compondo o extrato de uma polifonia.

Polifonia essa que só é possível por conta das diversas vozes que compõem esse álbum fonográfico, as quais são advindas tanto do componente verbal quanto do não-verbal. A elaboração do discurso imagético-cancional organiza as vozes discursivas que o compõem, ora enfatizando umas, ora silenciando outras, de maneira a dar o tom necessário para o que se enuncia.

Em estudo anterior (2005), em que analisamos a influência do Tropicalismo na produção literomusical Pop de Adriana Calcanhotto, desde aquele momento, vimos a necessidade de um estudo mais aprofundado acerca das relações de sentido que se estabelecem entre as canções e as imagens escolhidas para compor o álbum. Percebíamos que determinados dizeres que atendiam o propósito comunicativo do álbum não se encontravam necessariamente na canção, mas no emprego dos recursos imagéticos que ora se efetivavam nele. Assim sendo, verificamos que (p. 63-64)

uma observação científica desse fenômeno nas produções atuais se justifica pelo fato de que, hoje, com o advento da tecnologia, da instantaneidade da velocidade da informação, da cibernética, em suma, da era da multimídia, essas produções manifestam-se de maneira bastante diversificada. Com isso, vê-se que esse experimentalismo sempre traz grandes contribuições, de uma forma geral, principalmente, para a estética e para as artes, pois se cria o novo, o diferente.

Os estudos de Souza (1998), pela revisão da literatura que temos feito para esta pesquisa, parecem ser os únicos que tratam do fenômeno da imbricação de linguagens verbal e não-verbal numa abordagem do texto/discurso e sob o viés da teoria discursiva. Em um de seus artigos, ela afirma que

a interpretação do texto não-verbal se efetiva, então, por esse efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte, a partir das formações sociais em que se inscreve tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-espectador.

Isso implica dizer que, da mesma forma que os discursos convencionais têm seus sentidos construídos pela interação com seus enunciadores, assim também o ocorre com o

discurso imagético-cancional. No mesmo artigo, a autora trata também dos sentidos que são construídos a partir de imagens não visíveis: “Há imagens que não estão visíveis, porém sugeridas, implícitas a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas. Outras são apagadas, silenciadas dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação”. Veremos, durante as análises dos encartes, o quanto tais considerações nos serão valiosas.

Criador da Semiótica da Canção, Luis Tatit (1996) também aborda o discurso literomusical e sua relação com os sentidos que se estabelecem com o investimento imagético que é feito em um álbum fonográfico:

No campo musical, por exemplo, a forma híbrida da canção popular, que agrega necessariamente melodia, letra e arranjo instrumental, roubou a cena sonora da nação desde os primeiros anos do século e veio assimilando as mais distintas influências até chegar ao produto atual, fortemente compatibilizado com o mercado de consumo, constituído ao mesmo tempo de som e imagem (p. 226).

A partir de tais considerações, percebemos que essa compatibilização com o mercado de consumo foi decisiva para que esse objeto – o álbum fonográfico – fosse ressignificado e, com isso, houvesse outros olhares em torno dele.

2.4 Abordagens teóricas sobre a imagem visual

Hamashita (2003), em uma esclarecedora contribuição sobre a inserção do caráter imagético nos livros, atribui ao aumento da população o crescimento da importância da representação pictórica, o que garante “uma comunicação plena, direta, concreta, cômoda, rápida, persuasiva e útil” (p. 209). Mais adiante, ela ratifica seu posicionamento contra a ideia da imagem como portadora de um sentido uno, afirmando que, “se as imagens fossem fundamentalmente universais e válidas independentemente da história, das nações, das raças, do tempo, da idade, do gênero etc., então a linguagem das imagens estaria em condições de garantir a unificação do gênero humano” (p. 216). Continuando sua linha de raciocínio, seu discurso é bastante pertinente quando ela diz que “a percepção está sobrecarregada de teoria, de saber ou, ainda, de cultura e, do ponto de vista cultural, é relativa” e que “a imagem é interpretada com a ajuda da linguagem que é, necessariamente, um produto histórico e cultural” (p. 217). Essa sua perspectiva teórica está de acordo com uma perspectiva que trata

da imagem como um elemento comunicativo independente e que, por meio dela, podemos ter acesso ao que nos constitui historicamente e culturalmente.

2.4.1 *Análise do Discurso*

2.4.1.1 *Mídium, dispositivo comunicacional e gêneros do discurso*

Maingueneau (op. cit.; 1995: 47), em *O Contexto da Obra Literária*, acrescenta: “O ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre ‘a vida’ e ‘a obra’. Trata-se de fato uma atividade inscrita na existência, como qualquer outra, mas que também se encontra na órbita de uma obra, na medida daquilo que assim a faz nascer.” Isso implica dizer que, quando um artista promove esse tipo de investimento, sua preocupação em fazer com que sua produção literomusical signifique não se restringe apenas ao plano do audível, o sonoro, musicalmente falando.

Maingueneau (1995) considera que o suporte em que o gênero aparece, “a transmissão do texto não vem *após* sua produção, *a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido*” (p. 84, grifos do autor). Ele, ratificando o que diz Régis Debray, criador da midiologia, menciona a importância da *dimensão midiológica*, em que, segundo Debray, objetos e locais não são propriamente “mídia”, mas, sem eles, uma determinada “ideologia” que esteja associada a eles não teria existência social.

Na mesma obra, Maingueneau (op. cit., p. 47) diz que o ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre a “vida” e a “obra”. Tal consideração pode servir de justificativa para o fato de alguns cancionistas do discurso literomusical brasileiro exporem tal ato, fazendo, assim, de sua obra o produto de uma atividade metadiscursiva. A essas práticas que concernem à escrita de um texto (rascunho, correções, rasuras...), o autor sugere o nome de **ritos de escrita**, denominação que adotaremos para nomear tais práticas, que são bastante recorrentes no discurso que analisaremos. Há cancionistas, tanto da MPB quanto da canção *pop*, que apresentam ao mercado seus discos com imagens de rabiscos, rasuras, correções, manuscritos nos encartes, como produtos “prontos”, “acabados”, finalizados, o que não é convencional.

Mas tais cancionistas, como por exemplo, Maria Rita, Marisa Monte, e, com maior nitidez, Adriana Calcanhotto, ao conceberem sua obra “pronta” repleta de rabiscos,

correções manuscritas, isto é, em que se mostram os ritos de escrita, querem, assim, evidenciar o caráter de um trabalho *artesanal*, “feito a mão”, um trabalho “braçal”. Dessa maneira, os ritos de escrita presentes numa obra “acabada” aparecem não para servirem de meio para se chegar ao fim de uma produção de uma obra, mas sim como o próprio fim, o próprio resultado a que se pretende chegar. Assim, tais ritos deixam transparecer sua essência, suas origens, o que Maingueneau (op. cit.) chama de **ritos genéticos**.

Mais recentemente, em suas *Cenas da Enunciação* (2006), em um capítulo em que se discute o problema do ethos, o autor volta a considerar a relevância da articulação das linguagens verbal e não-verbal: “O problema é mais delicado se considerarmos que o *ethos*, por natureza, é um comportamento que, enquanto tal, articula verbal e não-verbal para provocar no destinatário efeitos que não decorrem apenas das palavras” (p. 58). Novamente, o autor confirma o seu posicionamento de que um determinado conteúdo a ser expresso o código linguístico verbal não dá conta, necessitando, portanto, de outro suporte linguístico (no caso, o não-verbal).

Mais adiante, sobre a transmissão e a produção do texto, o autor diz que “a transmissão do texto não vem depois de sua produção; a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante de seu sentido” (p. 212) e que “as mediações materiais não são circunstâncias contingentes, mas intervêm na própria constituição de sua ‘mensagem’” (p. 213). Diz ainda que “as técnicas de impressão, bem como os modelos do estilo formular oral, a transformação em texto dos manuscritos são mais do que um ‘suporte’, participam por seu próprio emprego das significações que o texto pretende impor” (p. 223). E, com o surgimento de uma nova paisagem midiológica, em que aparecem restrições vinculadas ao escrito e ao impresso, surgem também novas possibilidades de viabilizar sentidos. Ao apresentar tais considerações, o autor dá relevância também aos meios de como um texto é veiculado, como recurso que também é portador de significações.

Desde o seu surgimento até a atualidade, a AD tem passado por sucessivas transformações decorrentes das diversas alterações que essa teoria vem sofrendo, tanto de ordem epistemológica, onde se propõem reformulações no seu cerne original, quanto de ordem metodológica, o que propicia um dispositivo teórico que não é constituído a priori, e sim elaborado de acordo com as circunstâncias de análise. Vista como um importante instrumental para análises interpretativas de discursos, a AD tem sua aplicabilidade que se expande a cada recorte feito; para a investigação do fenômeno que ora nos determos – a prática intersemiótica, analisaremos como ele se dá num tipo de discurso que é eminentemente de natureza sincrética.

2.4.1.2 O que é prática intersemiótica

O conceito de prática intersemiótica foi inicialmente utilizado por Maingueneau em seu *Gênese dos Discursos*, em que ele dedica um capítulo inteiro a tratar desse fenômeno. Revelando suas claras influências na Semiótica, o autor aplica os preceitos metodológicos que procuram congruências entre fundamentos ideológicos que sustentam as práticas dos dois principais movimentos religiosos franceses (jansenismo e humanismo devoto) e as manifestações da arte sacra – pinturas – produzida por ambos os posicionamentos, de maneira analisar de que maneira estas revelam traços daqueles.

Em 1984, ao admitir a existência do fenômeno da prática intersemiótica, Maingueneau redimensiona a concepção que até então se tinha de texto, com natureza linguística prioritariamente (ou unicamente) verbal, sendo a palavra o elemento responsável pela constituição de um texto. Já nessa época, o autor reconhecia o status do caráter imagético da palavra, as relações de sentido entre ela e a imagem e a interdependência entre elas numa produção discursiva em que se mobilizam essas duas modalidades de linguagem (verbal e não-verbal). Ratificando seu posicionamento em relação ao fenômeno, em 2005, o autor admite que “um texto publicitário, em particular, é fundamentalmente imagem e palavra; nele, até o verbal se faz imagem” (p. 12). Considerando tal afirmativa, a natureza epistemológica do texto publicitário se dá constitutivamente sincrética, híbrida, como também acreditamos ser na produção discursiva de determinados posicionamentos do discurso literomusical brasileiro.

“Um enunciado que não é oral constitui, assim, uma realidade que não é mais puramente verbal. Em um nível superior, todo texto *constitui em si mesmo uma imagem, uma superfície exposta ao olhar*” (p. 81). Dessa maneira, o autor admite existirem formas de enunciação que propiciam relações de sentido variáveis de acordo não apenas com o conteúdo que veiculam, mas também com a forma de como esse enunciado – oral ou escrito, verbal ou não-verbal – se materializa em forma de texto.

A ideia de prática intersemiótica estaria mais diretamente relacionada à ideia de gestos enunciativos que mobilizam linguagens de naturezas diversas, que busca compatibilizar os modos de dizer possíveis das linguagens, dentro de um jogo discursivo que propiciem sentidos de leitura cujos efeitos sejam, de acordo com a situação enunciativa inserida, possíveis. O fenômeno da prática intersemiótica não deve ser confundido ou ser reduzido minimamente à ideia de que duas (ou mais) linguagens diferentes se sejam

mobilizados em função de um dizer em que pelo menos uma delas se preste ao papel de ser mera coadjuvante no processo interativo de significação; o fenômeno requer que as linguagens *funcionem* discursivamente. Para que um dizer que se proponha ser dito com mais de uma forma de linguagem, é preciso que seus sentidos sejam propiciados a partir não de elementos estanques, amorfos, que cumpram papel desconsiderável, como se dado elemento fosse dispensável. É preciso que as “peças-chave” responsáveis pelo adequado funcionamento da engrenagem que propicia a construção dos sentidos estejam em plena atividade e sintonia entre elas, de maneira que seus componentes se proponham a dar vazão aos efeitos de sentido propiciados.

A prática intersemiótica distancia-se da ideia de equivalência semântica entre as linguagens mobilizadas; se assim o fosse, uma delas cairia numa redundância tal que a tornaria excessiva e, portanto, dispensável. Prática intersemiótica não é a co-significação entre as linguagens; não se busca fazer com que pelo menos duas linguagens sejam manipuladas pelo sujeito, articulando-as de tal forma que produzam um discurso biunívoco, como se um discurso em que se manifestasse esse fenômeno fosse apenas duas vozes diferentes que dizem a mesma enunciação. Também não significa dizer ajustar as linguagens de forma que uma contradiga a outra. O texto/discurso até pode ser o espaço de diálogo entre diferentes vozes que se digladiam, se confrontam; mas não pode ser construído sob essas circunstâncias, senão a tônica predominante em sua superfície textual seria a incoerência, o caos, o conflito epistemológico do discurso, podendo, portanto, até não significar nada.

Retomemos aqui a concepção do caráter representativo da linguagem. Não apenas no sentido de entender a palavra como o elemento que traduz o estado de coisas do mundo real para a codificação da virtualidade da escrita. Não devemos entender esse caráter representativo como a palavra (ainda numa concepção estruturalista) – o signo linguístico – como formada de um significante e de um significado, da tradicional maneira dicotômica, pertencentes a planos diferentes (plano da expressão e plano do conteúdo). *A visão representacional que devemos ter hoje da palavra é a de um dispositivo configuracional portador de uma compleição de elementos que, adequadamente elaborados, arranjados e direcionados, apresentam a sua significação não mais como algo a ser alcançado, sendo trazida a posteriori; seu processo significativo é dado, na medida em que os tais elementos estruturais, composicionais da palavra interagem entre si e com o contexto enunciativo em que ela se apresenta.*

Portanto, acreditamos, aqui, que se desfazem os planos estabelecidos por Hjelmslev, em que, de um lado, o plano da expressão manifesta um determinado conceito

subjacente ao plano do conteúdo; acreditamos que, deveras, um dizer (o significado) não é trazido a reboque pela palavra (o significante), mas ambos os elementos se imiscuem, se imbricam de tal maneira que estabelecem entre uma relação de interdependência tal que seria impossível conceber a sua compreensão sem tais ligações, fonêmicas, mórficas, sintáticas e semânticas. Sem, obviamente, desconsiderar o contexto enunciativo em que essa palavra se insere, sua compreensão é definida pelo modo de dizer, que tem a ver com todos os aspectos concernentes à linguagem: na fala, o acento, a entonação, a intensidade etc.; na escrita, o tamanho, a cor, a forma etc. Ver os elementos paralinguísticos como estruturas de um entorno linguístico cuja função se restringe a ser mero acabamento para o dizer (como se esse dizer se concentrasse apenas no que é propriamente linguístico) é não perceber que os significados que aí estão presentes. E, mais uma vez, não dados como adendo, mas apenas sendo dito em um espaço diferente da estrutura canônica linear.

Estamos aqui confirmando o posicionamento de que o elemento gráfico da palavra escrita não pode ser visto como mero suporte para os significados propiciados por ela, mas sim como um elemento do qual faz parte da estrutura que também é responsável pelo dizer; que também apresenta significações tais que convergem para dizer. Com isso, o conteúdo semântico da palavra não pode ser visto como a resposta de um jogo de adivinhação, de uma charada, como se os sentidos fossem algo a serem revelados, desvendados, descobertos. Distanciamos aqui da ideia do signo como uma ostra, cujo significante fosse a concha, o invólucro do conteúdo a ser depreendido; ainda metaforizando, não entendemos o significado como o segredo guardado, cujo acesso só seria possível por meio de estratégias como “Abre-te, Sésamo!”, que seria o jogo interpretativo em busca do sentido. Os sentidos também estão expressos, estão na forma de como esse dizer é dito.

Dessa forma, o aspecto visual da palavra é um elemento componente que não somente corrobora para o seu processo de significação, mas é elemento constituinte e, portanto, co-responsável por esse processo.

Assim sendo, de acordo com os caminhos até hoje percorridos pelos estudos na área, devemos entender aqui que o conceito de prática intersemiótica não deve ser entendido como um evento material, concreto que se manifesta no nível do texto do qual ele pode se abster. O fenômeno da prática intersemiótica não pode ser visto como um mecanismo cuja ocorrência poderia ser facultativa; a partir das análises até então realizadas nesta pesquisa, acreditamos que o fenômeno da prática intersemiótica seja *constitutivo* da linguagem escrita; e cabe ao leitor-interpretante identificar que significações são possibilitadas por meio da interação entre as linguagens, seja ela de qual natureza for.

Na medida em que qualquer manifestação escrita já possui seu aspecto visual, podemos dizer que, com isso, no verbal, já se apresentam elementos do não-verbal; um texto de qualquer que seja sua natureza ou ordem discursiva apresenta uma formatação, um *layout* que já passou por uma escolha, o que, portanto, já é dotado de significação, já existe um dizer. A realização de um texto e sua concretização, muitas vezes, sofre determinações institucionais para que ele seja concebido estruturalmente, formalmente como tal, obedecendo a determinados intuítos discursivos. A ABNT, quando estabelece normas para a formatação quanto a margem, tipo de letra (fonte), tamanho, espaçamento etc. de textos acadêmicos, não estão sendo feitas essas escolhas de maneira aleatória; tais determinações imprimiriam ao dizer científico o caráter da sobriedade, da imparcialidade, cuja clareza deveria ser focada no que está sendo dito, e não necessariamente no aspecto visual da palavra. É como se o objetivo fosse eliminar qualquer possibilidade de significações possíveis por meio do seu aspecto formal. Dessa forma, o dizer científico ficaria a cargo somente do conteúdo apresentado textualmente.

Por outro lado, publicitário, marketeiros, profissionais da comunicação social, de uma maneira geral, procuram fazer da palavra um elemento muito mais visual do que propriamente “a caixinha que guarda o significado”. Para esses profissionais, seu grande desafio é explorar ao máximo o aspecto visual do elemento verbal e, assim, fazer dele um objeto verbo-visual.

Citando Maingueneau (1984), Costa (2001: 126) diz que os diversos suportes semióticos não são independentes um dos outros, estando submetidos às mesmas injunções históricas, às mesmas restrições temáticas, etc., o que se demonstra facilmente quando se observa que os movimentos estéticos (romantismo, realismo etc.) quase sempre atravessam diversos domínios semióticos (literatura, pintura, música, arquitetura etc.). Diz ainda que a linguagem verbal e as demais modalidades semióticas estão em contínua interpenetração, ainda que de modo assimétrico.

Ele apresenta evidências de como essa prática intersemiótica ocorre em diversos planos da canção, dentre elas, chamamos atenção para o registro escrito para distribuição comercial (“encarte” ou “capa” do disco), que pode aparecer acompanhada de ilustrações, fotos ou pinturas, e/ou ter sua configuração escrita estilizada (linguagem verbal escrita + linguagem pictórica).

Além disso, o autor nos fala do **gesto enunciativo**, *ato complexo de mobilizar múltiplas competências semióticas (inclusive a verbal) no sentido de realizar intentos expressivos, comunicativos e interativos* (: 128; grifos do autor). Aplicando esse conceito ao

discurso literomusical brasileiro, ele exemplifica gestos como a “composição”, a “interpretação”, a “gravação”, que por sua vez, cada um destes implicaria em outros gestos.

Na cena genérica da canção, mais especificamente da Canção Pop da geração de 90, há que se considerar uma série de aspectos que são decididamente relevantes para a caracterização da identidade desse agrupamento discursivo. Não que os integrantes do referido posicionamento apresentem todos um mesmo modo de elaborar ou executar o “departamento” melódico da canção ou que apresentem as mesmas “regras” de entonação; entretanto, é possível que, apesar da subjetividade voluntária e da necessidade e da necessidade expressiva de cada artista, se percebam regularidades dessa forma de entonação, o que acabará por ser mais um elemento identificador dessa geração de cancionistas.

Observamos que os investimentos intersemióticos na prática discursiva do posicionamento Pop são feitos não somente com a finalidade de tentar expressar, da maneira mais fiel à sua ideologia, uma identidade social, cultural, histórica que permita identificá-lo (ou traduzi-lo) mais facilmente; tais investimentos são manipulados de maneira que se consiga contemplar todas as categorias, desde a noção de ethos até as relações interdiscursivas.

E percebemos, pelo menos a princípio, que tais investimentos não são aplicados de maneira sutil no discurso produzido pelos cancionistas da Canção Pop: ao contrário de outros agrupamentos (como, por exemplo, os sambistas) que não permitem tantas alterações, nem no plano do conteúdo nem no da expressão, os cancionistas Pop buscam ao máximo fazer de sua produção discursiva um objeto de discurso plurissignificativo, multifacetado, polissêmico (e por que não polêmico?), multilinguístico. Ou seja: tais cancionistas buscam promover um encontro de significações, de sentidos por meio de múltiplas linguagens em sua produção discursiva; em outras palavras, promover a heterogeneidade mostrada através da heterogeneidade constitutiva (AUTHIER REVUZ; 1990).

Os investimentos discursivos, no que tange à ordem melódica, manipulados pelos “bricoleurs” (LEVI – STRAUSS) da Canção Pop da geração de 90 se propõem, na realidade, a obedecer a um critério muito mais ideológico do que propriamente moldado por padrões de uma convencionalidade. A relação que se estabelece entre a letra e a melodia de uma canção dessa geração de artistas, além, de uma maneira geral, de tentar estabilizar, compatibilizar tais linguagens, busca ainda uma forma muito própria de expressar-se linguisticamente – no sentido de uma postura condizente ao posicionamento discursivo no qual se insere.

2.4.1.3 O que é texto sincrético

Define-se, para o que se construiu até agora, texto sincrético da seguinte maneira: Texto sincrético é o texto cuja natureza constitutiva se dá de maneira mista, heterogênea, híbrida quanto à utilização das linguagens verbal e não verbal, cujo estatuto informacional e efeitos de sentido interdependem de maneira que uma não prescindam da outra.

Um anúncio publicitário, uma notícia apresentada em um jornal ou em uma revista, um álbum fonográfico (CD), uma história em quadrinhos, uma charge ou uma tirinha são alguns exemplos de gêneros discursivos cujo investimento imagético é elaborado de tal maneira que a imagem visual utilizada para a construção de determinado gênero se compatibiliza com a linguagem verbal cujo resultado é um objeto de discurso coeso, e não apenas um soma de fragmentos.

Em um texto sincrético, a linguagem verbal se compatibiliza com a não verbal de tal maneira que as relações de interação entre elas possibilitam uma imbricação, uma interdependência que extrapolam a vaga crença na ideia de “linguagem não verbal como prescindível à linguagem verbal”. É preciso saber que a criação de um determinado texto é inevitavelmente condicionada pelas regras estruturais do gênero discursivo em que ele se manifestará e que nessa criação o dizer tanto do verbal quanto do não verbal é pensado em função do outro. Observe o anúncio a seguir como exemplo:

Figura 3: Anúncio publicitário da cerveja Skol



Frase do 1º quadro: “Se o cara que inventou o bebedouro bebesse Skol, ele não seria assim”.

Frase do 2º quadro: “Seria assim”.

Fonte: http://www.fotolog.com/guetto_core/22349348/ (acessado em 21/dez/2013).

Diferentemente da ideia tradicional, de se pensar o predomínio da linguagem verbal sobre a não verbal, a concepção desse anúncio estabelece a *primazia da imagem em relação à palavra*, de maneira que a construção do texto tem como centralidade a imagem, em que ela em si já pressupõe o dizer da palavra. É preciso perceber que, observando apenas a imagem, o sujeito-interpretante poderia supor que se trata, por exemplo, do lançamento de um novo produto, um bebedouro de cerveja. Entretanto tal especulação não se confirma, tendo em vista que a mulher presente na cena não é a personagem prototípica que consome o produto nem o novo público alvo a quem o produto se destinaria. E, mesmo que o propósito fosse conquistar esse novo público, a imagem não seria concebida da maneira que foi. Por isso, apesar do predomínio do não verbal sobre o verbal, a leitura da imagem só é possível quando se lê a palavra.

Da mesma forma, ler os enunciados verbais do texto abstraindo a imagem, não seria possível a compreensão do texto, a começar pela ausência de localização do referente textual (“assim”), que se localiza na imagem. Tentar compreender o verbal desconsiderando o não verbal incorreria numa leitura ineficiente, insuficiente e até errônea.

Não convém precipitar-se e afirmar que a palavra aqui exerce papel discursivo meramente incidental, complementar, visto que a imagem foi elaborada de forma que sua eficiência comunicativa já atende os propósitos comunicativos do gênero. Portanto, nesta circunstância, não é necessário que o sujeito-interpretante seja alfabetizado para uma compreensão eficaz do anúncio; entretanto, é necessário que haja um *letramento visual*.

Dentro da mesma perspectiva teórica definida por Rojo (2004; 2012) e também por Soares (2001, p. 47), a concepção aqui adotada para letramento tem a ver com o “estado ou condição de quem não apenas sabe ler e escrever, mas cultiva e exerce práticas sociais que usam a escrita”. Para o escopo deste trabalho, compreende-se o letramento tem a ver com a ideia de compreender as manifestações linguísticas que permeiam o mundo, a realidade em que os sujeitos vivem. É preciso entender o letramento visual como um processo de aprendizagem de uma modalidade linguística em que, através da qual, os sujeitos se apropriam de estratégias cognitivas e discursivas, direcionando o olhar para a compreensão de textos que são produzidos mobilizando linguagens de naturezas diferentes entre si.

Mas é preciso ter em mente algo bastante relevante: é preciso saber que uma não pode ser entendida como moeda de troca da outra, que, apesar ambas as linguagens se

interdependerem, elas possuem sua autonomia significativa. Isso quer dizer que não é possível afirmar que o sentido de uma só é possível se a outra estiver presente.

De acordo com os caminhos até hoje percorridos pelos estudos na área, deve-se entender aqui que o conceito de prática intersemiótica não deve ser entendido como um evento material, concreto que se manifesta no nível do texto do qual ele pode se abster. O fenômeno da prática intersemiótica não pode ser visto como um mecanismo cuja ocorrência poderia ser facultativa; a partir das análises até então realizadas aqui, acredita-se que o fenômeno da prática intersemiótica seja **constitutivo** da linguagem escrita; e cabe ao leitor-interpretante identificar que significações são possibilitadas por meio da interação entre as linguagens, seja ela de qual natureza for.

Na medida em que qualquer manifestação escrita já possui seu aspecto visual, pode-se dizer que, com isso, no verbal, já se apresentam elementos do não-verbal; um texto de qualquer que seja sua natureza ou ordem discursiva apresenta uma formatação, um *layout* que já passou por uma escolha, o que, portanto, já é dotado de significação, já existe um dizer. A realização de um texto e sua concretização, muitas vezes, sofre determinações institucionais para que ele seja concebido estruturalmente, formalmente como tal, obedecendo a determinados intuítos discursivos.

A visão representacional que devemos ter hoje da palavra é a de um dispositivo configuracional portador de uma compleição de elementos que, adequadamente elaborados, arranjados e direcionados, apresentam a sua significação não mais como algo a ser alcançado, sendo trazida a posteriori; seu processo significativo é dado, na medida em que os tais elementos estruturais, composicionais da palavra interagem entre si e com o contexto enunciativo em que ela se apresenta.

Observemos a configuração das letras dos dois exemplos abaixo:

Figura 4: Letra de grafiteagem



Figura 5: Convite de casamento



Fonte: <http://www.tattoostime.com/graffiti-alphabet-letters-tattoos-design/> (acessado em 21/dez/2013).

Fonte:

A ABNT, quando estabelece normas para a formatação quanto à margem, tipo de letra (fonte), tamanho, espaçamento etc. de textos acadêmicos, não estão sendo feitas essas escolhas de maneira aleatória; tais determinações imprimiriam ao dizer científico o caráter da sobriedade, da imparcialidade, cuja clareza deveria ser focada no que está sendo dito, e não necessariamente no aspecto visual da palavra. É como se o objetivo fosse eliminar qualquer possibilidade de significações possíveis por meio do seu aspecto formal. Dessa forma, o dizer científico ficaria a cargo somente do conteúdo apresentado textualmente.

Por outro lado, publicitário, marketeiros, profissionais da comunicação social, de uma maneira geral, procuram fazer da palavra um elemento muito mais visual do que propriamente “a caixinha que guarda o significado”. Para esses profissionais, seu grande desafio é explorar ao máximo o aspecto visual do elemento verbal e, assim, fazer dele um objeto “verbi-voco-visual” (Poesia Concreta).

A relação de independência não implica dizer que uma prescinde a outra; devemos entender essa relação de independência no sentido de que elas não podem ser lidas apenas como sendo formas diferentes de se dizer a mesma coisa; isto quer dizer que tais linguagens não entram numa conjunção enunciativa apenas para co-significarem, e sim para promoverem efeitos de sentidos diversos a partir desse contato entre elas em mesmo texto-discurso.

Dessa forma, o que faz com que tais sentidos sejam propiciados é exatamente essa interação, esse contato, esse “contrato” estabelecido entre ambas dentro do texto-discurso que elas constroem; portanto, convém dizer que, por causa dos sentidos que são decorrentes desse

diálogo, As linguagens verbal e não-verbal estabelecem entre si, na verdade, uma profunda e imprescindível relação de *interdependência*.

Verbal e não-verbal interdependem para a construção dos processos de significação dos dizeres do discurso, cabendo ao sujeito interpretante, considerando o propósito e a situação comunicativa do dado texto em análise, determinar qual delas prepondera, não no sentido de se estabelecer qual delas é mais relevante para o que deve ser dito, mas para estar de acordo com sua finalidade.

A relação de interdependência entre verbal e não-verbal não pode ser quantificada, colocada em um gráfico, visto que não seria possível estabelecer métodos para se mensurar o valor significativo de uma em relação à outra; afinal, como estabelecer, por exemplo, em percentagem quanto uma imagem é mais relevante que a letra de uma canção no encarte de um CD para a construção dos sentidos?

2.4.1.4 *As relações de dependência entre o verbal e o não-verbal*

Dentro de uma concepção epistemológica do texto, há que se considerar o gênero discursivo em análise, tendo em vista o fato de que, a depender do contexto e do dispositivo enunciativo – e, portanto, das práticas discursivas comuns a determinados tipos de discurso (jurídico, publicitário, literomusical etc.), determinado gênero pode investir mais ou em palavras ou em imagens visuais. Como exemplo, podemos imaginar um gênero do discurso publicitário, que, a depender do dispositivo comunicativo e da situação contextual em que um anúncio for divulgado, o caráter quantitativo das modalidades em um texto não pode ser determinado, não há regras a serem seguidas – até mesmo porque a composição dos gêneros é bastante variável, necessitando, portanto, ser analisado caso a caso.

Para o tipo de discurso aqui analisado, percebemos que cada uma das linguagens – a verbal e a não-verbal – possui uma *autonomia relativa* quando postas no jogo interativo e, a depender desse gênero, outras categorias podem variar.

Não se pode afirmar que uma depende da outra para o processo de construção do sentido; não se pode dizer que o sentido de uma fica estanque, emudecido enquanto não for posto em diálogo com a outra: ela apenas possibilita leituras limitadas ao seu conjunto de regras específicas; portanto, não se pode dizer que uma seria a “semiose-carro-chefe” e que a

outra seria um suporte, um reforço para o dizer da outra (como geralmente se costuma dizer a respeito da relevância da verbal sobre a não-verbal); pelo menos o que se pode perceber no âmbito do discurso literomusical e mais especificamente na obra de AC é que tais semioses são manipuladas de maneira que elas estabeleçam entre si um grau de independência que seus dizeres se compatibilizam, convergem para um mesmo posicionamento ideológico, para um dizer coerente, pertinente.

De acordo com a concepção de texto que adotamos, e diferentemente de outras concepções, não entendemos o texto como sendo prioritariamente verbal; até mesmo porque, historicamente, sabemos que, em se tratando de textos escritos, as primeiras manifestações que cumpriam papel textual eram feitas se utilizando apenas de imagens pelas comunidades ágrafas. É exatamente baseados nessa concepção de texto que acreditamos que o emprego do verbal e do não-verbal faz com que se estabeleçam diferentes tipos de relações entre essas modalidades de linguagem.

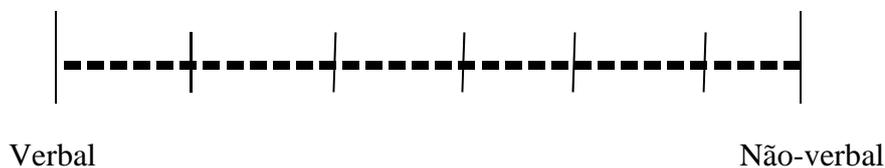
Mas essa relação de independência não implica dizer que uma prescinde a outra; devemos entender essa relação de independência no sentido de que elas não podem ser lidas apenas como sendo formas diferentes de se dizer a mesma coisa; isto quer dizer que tais linguagens não entram numa conjunção enunciativa apenas para co-significarem, e sim para promoverem efeitos de sentidos diversos a partir desse contato entre elas em mesmo texto/discurso.

Dessa forma, o que faz com que tais sentidos sejam propiciados é exatamente essa interação, esse contato, esse “contrato” estabelecido entre ambas dentro do texto-discurso que elas constroem; portanto, convém dizer que, por causa dos sentidos que são decorrentes desse diálogo, as semioses verbal e não-verbal estabelecem entre si, na verdade, uma profunda e imprescindível relação de *interdependência*.

Verbal e não-verbal interdependem para a construção dos processos de significação dos dizeres do discurso, cabendo ao sujeito interpretante, considerando o propósito e a situação comunicativa do dado texto em análise, determinar qual delas prepondera, não no sentido de se estabelecer qual delas é mais relevante para o que deve ser dito, mas para estar de acordo com sua finalidade.

A relação de interdependência entre verbal e não-verbal não pode ser quantificada, colocada em um gráfico, visto que não seria possível estabelecer métodos para se mensurar o valor significativo de uma em relação à outra; afinal, como estabelecer, por exemplo, em porcentagem quanto uma imagem é mais relevante que a letra de uma canção no encarte de um CD para a construção dos sentidos?

Dessa forma, o que se pode estabelecer, na verdade, é uma *gradação*, um *continuum* cuja escala seria definida por pólos determinados entre “mais” ou “menos” verbal e “mais” ou “menos” não-verbal, cujo indicativo variável seria em prol do efeito de sentido:



Teoricamente, salientamos tipos de textos, que são, ressaltando o fato de que, a partir dessa gradação, o primeiro não existe:

- Totalmente verbais;
- Predominantemente verbais, com poucos elementos não-verbais;
- Verbais e não-verbais;
- Predominantemente não-verbais, com poucos elementos verbais;
- Totalmente não-verbais.

Os dizeres propiciados por ambas as modalidades linguísticas só fazem ratificar o princípio dialógico bakhtiniano, promovendo, assim, essa prática interativa das linguagens como o procedimento que confirma a *interdiscursividade*, além também das *relações dialógicas*.

Considerando o gênero em análise, a canção, fazer uma análise discursiva requer uma investigação de maneira que considerar apenas torna-se insuficiente para uma compreensão minimamente satisfatória. Analisar discursivamente a canção não significa relevar apenas de maneira caráter constitutivo da prática intersemiótica no discurso literomusical brasileiro; o fazer cancional não pode prescindir dessa característica, tendo em vista que essa prática lhe é inerente e que, portanto, não pode abrir mão da ocorrência desse fenômeno.

Em se tratando de discurso literomusical brasileiro, o encarte de disco (e nas últimas décadas o CD) foi, por muito tempo, o dispositivo enunciativo que apenas portava as letras das canções e a ficha técnica; com o decorrer do tempo, ele passou a ganhar o reforço do investimento imagético-visual, chegando a ser um espaço onde muitos artistas gráficos puderam empreender seu potencial artístico e fazer desse recurso também uma estratégia de marketing, em que se vendia o disco também pela imagem. Prova é que não raro encontram-

se pessoas que compram determinado álbum pela capa, sem mesmo ter qualquer referência do tipo de canção ou do artista ali presente. Algumas capas são concebidas seguindo toda uma elaboração, com toda uma história por trás, que reflete, muitas vezes, o momento do artista. Exemplo “The darkside of the moon”, do Pink Floyd.

2.4.2. Comunicação Social

Carnicel (2003), em artigo publicado, analisando algumas fotografias escolhidas pelo autor, ele estabelece categorias de fotografias a partir de perspectivas que variam de acordo com o ponto de vista de quem as observa, para o que ele situa: a) enquanto fotógrafo; b) enquanto observador; c) enquanto pesquisador. Por percebermos sua classificação estar diretamente relacionada com o propósito desta análise, utilizaremos essa sua terminologia, sob este terceiro ponto de vista.

Quanto às categorias de fotografias, o autor classifica em:

1 – *foto negociada*: é aquela em que existe um “contrato” explícito entre fotógrafo e fotografado, em que poses, ângulos, luz, cor, contraste, brilho etc. são planejados entre ambos e o fotógrafo tem autonomia para intervir na cena, cujo resultado impresso é produzido para ser observado, contemplado e admirado pelos observadores;

2 – *foto consentida*: é quando o fotografado deixa-se ser registrado através da fotografia, embora sem qualquer alteração do estado em que ele se encontra; o fotógrafo não intervém na cena a ser capturada, apenas registra e captura através da lente o conteúdo a ser assimilado;

3 – *foto não-consentida*: nessa foto, o fotógrafo simplesmente preocupa-se em registrar um determinado instante do fotografado, mesmo este sabendo que está sendo fotografado, independentemente se é ou não da vontade dele;

4 – *foto predatória*: o fotógrafo realiza seu registro sem pedir licença ou consentimento ao fotografado, por não se dar conta de que está sendo invadido, tal qual o ataque de um predador à sua presa;

5 – *foto denúncia*: o fotografado faz parte de uma cena a ser registrada pelo fotógrafo que objetiva, a partir do registro imagético daquele instante, revelar, expor mazelas sociais, sem também o fotografado ter a consciência daquele registro.

Em se tratando do corpus de nosso estudo, de uma maneira geral, encontraremos imagens nos álbuns fonográficos em análise de *fotos negociadas, consentidas* e “aparentemente” de *não-consentidas* (como nas duas últimas fotos do encarte do álbum “Público”, de Adriana Calcanhotto). É preciso salientar que essa tipificação do autor varia de acordo com a finalidade de cada imagem, de onde ela será divulgada e qual o propósito de sua exposição. Quando se fala em discurso literomusical, por exemplo, há que se considerar que cada agrupamento discursivo fundamenta-se em propósitos específicos. Se considerarmos a capa de um disco de um sambista e a de um disco de uma banda de rock, perceberemos que, por se tratarem de posicionamentos discursivos que seguem propostas ideológicas diferentes entre si, os investimentos imagéticos, evidentemente, não são os mesmos.

O semiólogo Roland Barthes (2012), em “A Câmara Clara”, ao fazer considerações acerca da imagem, afirma que “a fotografia é inclassificável, porque ela reproduz o que nunca mais poderá repetir-se” e, dentro da mesma perspectiva de Gotlob Frege, toma a mesma noção de “referência” (foto) e “referente” (o que ela representa) (p.14). Ele afirma que a Fotografia é inseparável de seu referente e que seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.

Classificando o *Operator* como o fotógrafo, o *Spectator* como quem observa a fotografia e o *Spectrum* como sendo aquele que é fotografado, Barthes diz que, nas relações entre tais elementos, a construção do *Spectrum* depende do *Operator*, que definirá a “persona” a ser captada. E continua, apontando as funções da fotografia, determinadas pelo fotógrafo: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. O *Spectator* as reconhece e investe seu *studium* (estudo); fotografia é contingência pura (é sempre alguma coisa que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão – ela fornece de imediato esses detalhes que constituem o próprio material do saber etnológico.

Em seguida, o autor define que o que são “surpresas” para o *Spectator* é “desempenho” para o *Operator* e as classifica como: 1º: “raro”; 2º: “numem” (gesto apreendido no ponto de seu trajeto); 3º “proeza”; 4º “contorções da técnica”; 5º “o achado”. Sob um viés poético, o teórico diz que “a fotografia deve ser silenciosa; não se trata de uma questão de ‘discrição’, mas de música. Fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio” (p. 56). Sobre o estatuto da fotografia em relação à palavra, ele afirma que a linguagem é, por natureza, ficcional e, portanto, para tentar tornar a linguagem inficcional, é preciso um enorme dispositivo de medidas. Sobre essa relação das imagens na leitura de algum romance, em que elas se dão por completas, lotadas, assevera que não se pode acrescentar nada; em

relação aos álbuns fonográficos, elas, em junção com as letras, conduzem o leitor a um espectro limitado de possibilidades (o “sistema de restrições” de que nos fala Maingueneau [2008]), direcionando o caminho interpretativo a certos campos e não a outros. Durante as análises, utilizaremos tais considerações para identificar as especificidades da ocorrência da prática intersemiótica dentro do discurso imagético-cancional.

2.4.3. Antropologia Visual

Os estudos científicos que têm utilizado a imagem como objeto, apesar de sua profícua abrangência nos diversos âmbitos de pesquisa científica, vêm sendo realizado com maior frequência pelas áreas vinculadas às Ciências Humanas, compreendendo aí a História, Etnografia, Antropologia, Sociologia, Comunicação Social, Publicidade, dentre outras. Os estudos realizados por esses diversos campos das Ciências Humanas têm ajudado bastante a tentar compreender os fenômenos sociais que sucedem na vida cotidiana dos mais variados segmentos das comunidades, independentemente de seu grau civilizatório. Por meio deles, podemos identificar os mecanismos que envolvem os processos de transformação, qualquer que seja ela, da sociedade.

Enquanto a AD insere-se no grupo das perspectivas teóricas que procuram entender como se organizam e se constituem os elementos que compõem, que estruturam e que permeiam uma sociedade, a Antropologia Visual (doravante AV) volta suas pesquisas a observar que elementos constitutivos da imagem permitem identificar traços que, por meio dos quais, possam-se compreender melhor tais fenômenos que elas revelam. Assim, percebe-se a relevância da necessidade de estudos nessas áreas, principalmente os que envolvem a primeira, já que são ainda bastante incipientes, quase raros. Portanto, para esta área, será de grande valia observar, sob o viés sociológico, mais especificamente da AV, que princípios devem nortear uma pesquisa de cunho discursivo quando se toma a imagem como ponto de partida (ou de chegada). E, por percebermos pontos de equivalência entre ambas as perspectivas, através deste artigo, buscaremo-los entre essas duas áreas das ciências humanas, no sentido de tentar, a partir desse encontro, compreender os fenômenos sociológicos através desses dois campos de pesquisa.

Tomando a imagem como um viés de aproximação entre essas duas áreas distintas, percebemos que ambas as disciplinas podem promover uma série de conhecimentos bastante produtivos, no sentido de “interpretar” as incógnitas que constituem um discurso que se reproduz através da linguagem não-verbal. Apresentaremos considerações teóricas de alguns autores da Antropologia Visual, identificando a relevância do que eles pontuam ao mesmo tempo em que observando como isso pode contribuir para a AD.

Alguns autores da Sociologia, mais especificamente da Antropologia Visual, têm se dedicado a fornecer importantes contribuições teóricas para o campo das pesquisas que se detêm a investigar a imagem. Muitos deles entram em convergência quanto ao estatuto que a imagem exerce dentro de toda e qualquer atividade social exercida pelas pessoas, desde as situações mínimas (como um desenho ou uma fotografia num cartão de aniversário) até instâncias mais amplas (como o poder representativo dos símbolos presentes numa bandeira de uma nação). É consensual a irrestrita relevância dada a esse elemento informacional que dispensa a linguagem verbal para transmitir mensagem e, conseqüentemente, produzir múltiplas significações.

Em muitos casos, a imagem possui tamanha *autonomia informacional* que ela supre toda e qualquer eventual necessidade da palavra, seja ela escrita ou falada. Não se trata, aqui, de concordar somente com a ideia de domínio público que diz que “uma imagem vale mais que mil palavras”; o intuito que se pretende não é de fazer da imagem algo pela qual se possa substituir o que as palavras podem dizer. O que se defende, dentro dessa perspectiva que adotamos, é que a imagem traz em si determinados conteúdos que não podem ser deslocados para o nível do plano verbal, da palavra. A imagem possui certos elementos constitutivos dos quais a palavra não consegue dar conta. Como traduzir em palavras o que se vê, por exemplo, na pintura de Pablo Picasso, na sua célebre Guernica? Como definir, com precisão, tudo que essa obra suscita em termos de sensações, tanto estéticas quanto emotivas, além de aspectos técnicos como perspectiva, profundidade, foco, nuances, relevo etc.? Não estamos aqui defendendo que se deve fazer uma *tradução intersemiótica*; se o artista optou pela pintura como meio, veículo pelo qual ele poderia manifestar seus anseios, sua expressividade, sua subjetividade, é porque, para ele, aquela era a forma mais fiel que, possivelmente, poderia se aproximar³ daquilo que ele sentira.

³ Isso porque acreditamos que nunca se é possível reproduzir, com total exatidão, tudo aquilo que se sente.

Ele poderia ter feito, de acordo com suas habilidades, uma escultura, uma peça teatral, um romance ou até mesmo um manifesto escrito (que até seria o mais viável, tendo em vista o que foi denunciado na obra); mas, para o pintor, através dessa sua forma de arte, da imagem, construída sob uma perspectiva estritamente individual, subjetiva, ele construiu um discurso que teve uma série de repercussões que ainda hoje ecoam socialmente. E utilizar a arte visual como também uma linguagem com representatividade social dá à imagem o devido respaldo que lhe é justo, principalmente em se tratando de uma sociedade cada vez mais imagética como a contemporânea, imersa em um mundo onde os recursos imagéticos são tantos que quantificá-los e classificá-los tem sido objetivo para alguns estudiosos – principalmente os de mídia e de comunicação.

Porto Alegre (2008; 76) tenta definir o papel do cientista social bem como suas implicações ao afirmar que “o cientista social procura entender as peculiaridades da linguagem visual para analisar o efeito das imagens sobre a vida social, seu lugar nas representações e nos sistemas simbólicos, bem como discutir as implicações da disseminação dos usos da imagem, as suas funções no mundo contemporâneo, o valor dos meios técnicos de produção e reprodução visual”. Dessa forma, percebemos que sua função se volta para questões mais diretamente à vida social, em vez de limitar-se a buscar teorizações pouco úteis à sociedade. Parece ser esse também o objetivo do analista do discurso que se propõe a investigar a imagem; embora se atenha ao caráter eminentemente linguístico, o analista precisa focar seus estudos nessa mesma esfera.

Nessa mesma página, a autora acrescenta que

o estudo da imagem é fundamental para o entendimento dos múltiplos pontos de vista que os homens constroem a respeito de si mesmos e dos outros, de seus comportamentos, seus pensamentos, seus sentimentos e suas emoções em diferentes experiências de tempo e espaço. Trata-se, agora, de tomar a imagem como *objeto*, procurando compreender o lugar dos ícones como parte constitutiva dos sistemas simbólicos, estendendo a eles as mesmas preocupações teóricas e metodológicas presentes no estudo das representações sociais (grifos da autora).

Outra questão primordial a ser tratada pelo analista é o respaldo que se deve dar à imagem: nessa mudança de perspectiva que se deve ter acerca da imagem, em que se abandona uma concepção obsoleta de imagem como elemento complementar ou meramente ilustrativa e se adota a imagem, conforme afirma a autora, como *objeto*; esse deslocamento da

posição da imagem de elemento à margem para a centralidade das discussões suscita uma série de modificações a serem feitas, principalmente no método que o olhar deve seguir.

Ler uma imagem requer um disciplinamento totalmente diferente de se ler uma palavra, já que ambas possuem naturezas distintas; é bem verdade que os critérios de leitura pode se equivaler, mas não quer dizer necessariamente que sejam os mesmos, já que aquela é dotada de elementos que a palavra não possui, como cor, densidade, profundidade, perspectiva, tonalidade etc. Prova é que, mais adiante, a autora nos diz que “técnicas de produção e reprodução trouxeram transformações culturais que atingem, em nossos dias, as proporções de uma verdadeira revolução visual” (p. 78). Muitos dos suportes da contemporaneidade dispensam, progressivamente, a linguagem verbal e se utilizam, com bastante frequência, da linguagem não-verbal, porque percebem, cada vez mais, a sua eficiência no que se refere ao poder informacional comparada à verbal. Pesquisas recentes feitas pelos sócio-cognitivistas revelam a facilidade que a imagem tem para introjetar-se na mente humana em comparação com a palavra.

Além disso, a autora ressalta ainda que aspectos devem ser priorizados numa análise da imagem:

Em primeiro lugar, destacaria a necessidade de dar atenção às *formas* de expressão visual, às metáforas e analogias, à retórica das imagens, ao dinamismo simbólico e sua conexão com outros símbolos que dizem respeito à conceituação verbal e às categorias do entendimento. Para isso, é preciso lembrar que existe uma lógica nos símbolos, que as associações não são fortuitas, anárquicas ou gratuitas, pois, como diz Lévi-Strauss (1964): ‘Mesmo quando o espírito humano parece estar a ponto de abandonar-se mais livremente a sua espontaneidade criadora, não existe, na escolha que faz de suas imagens, no modo como as associa, opõe ou encadeia, nenhuma espécie de desordem ou fantasia’. (p. 109)

Isso significa que o dizer da imagem não é dado ao acaso nem a priori nem a posteriori (no sentido de um lugar predeterminado a se chegar, um sentido a ser desvendado, como se a imagem fosse uma charada cuja resposta não se encontra no verso); o dizer da imagem é, sim, construído, numa relação de *interação* entre os sujeitos (produtor do discurso e o interpretante) e o objeto a ser analisado. Seu dizer vai se ajustando às práticas em que ela se insere; e as variáveis são de muitas ordens:

- Temporal (ontem, semana passada, há dois minutos, há séculos, milênios...);

- Histórica (durante a ditadura militar brasileira, ou a 1ª Guerra Mundial, ou a Revolução Francesa etc.);
- Espacial (do bairro Benfica, da cidade de Fortaleza, do estado de Pernambuco, da região Sudeste brasileira, da França etc.);
- Social (de acordo com grupos, segmentos, classes ou tipos sociais – políticos, trabalhadores, membros do MST, jovens, crianças, enfermeiros, advogados, professores, vendedores ambulantes etc.);
- Cultural (popular, erudita, nacional, regional, local, contemporânea, rural, urbana, pós-moderna, vintage, indígena, negra etc.);
- Religioso (católico, evangélico, budista, espírita, umbandista, membro de alguma seita, ateu, agnóstico etc.);
- Político (esquerdista, direitista, sindicalista, apartidário etc.);
- Dentre outras.

Assim, observar a imagem concebida como tal, estagnada ou em movimento, em qualquer suporte material que seja, não pode ser vista como o resultado de um acontecimento fortuito, quando, na verdade, há toda uma elaboração, um preparo, um estudo para que a imagem se encontre naquele estado, para que ela seja percebida daquela maneira. Muito embora, saibamos que, em muitos casos, uma imagem pode mesmo ser concebida como fruto do acaso, ser captada de súbito e/ou aleatoriamente por quem a concebe; mas há que se lembrar de que, mesmo assim, todas as considerações aqui feitas sobre as possibilidades de sentido também lhes são aplicáveis.

Sebastian Darbon (1998) afirma, em recente pesquisa, que “não é, assim, um acontecimento ou uma coisa que uma imagem fotográfica dá a ver, e sim *uma maneira de vê-los*. É, no sentido filosófico da palavra, uma *visão das coisas*” (p. 99) (grifos nossos). A imagem fotográfica é, assim, uma forma previamente mobilizadora de apreender a realidade. O que se quer focar, evidenciando na centralidade, o que se quer que fique à margem do campo visual possível da fotografia e até mesmo o que se oculta são escolhas muito conscientes do fotógrafo na sua forma de capturar o instante; o momento da apreensão do objeto ou acontecimento a ser fotografado, além de requerer muita técnica (devido à escolha do melhor ângulo, da incidência da luz, do que focalizar etc.), requer muita sensibilidade do olhar do fotógrafo. A subjetividade por trás das lentes é o que, na verdade, comanda toda a

cena, é o que define o “fotografável”. A experiência, o tino, o feeling para saber o instante exato para o definitivo “click” é o que faz do fotógrafo o sujeito responsável por depreender aquela fração de segundos que já não mais será possível no segundo imediatamente posterior. E esse instante do flagrante é impreciso, impossível de ser identificado pelo amadorismo de um cidadão comum, inexperiente.

E, sobre as possibilidades de sentido proporcionadas pela perspectiva da imagem, o autor continua, afirmando que

no nível do emissor, a imagem, longe de nos dar uma visão unívoca do que seria a realidade, pode, no entanto, propor múltiplas dimensões dessa realidade, eventualmente contraditórias, em função da subjetividade do fotógrafo, do contexto, de condicionamentos sociais ou técnicos etc. mas, do lado do receptor, ele também, tem sua própria subjetividade, sua história pessoal e suas grades de leitura; ele percebe a imagem num ambiente e num contexto suscetíveis de colorir sua percepção (p. 101).

A partir desse seu enunciado, o autor reforça o ponto de vista do papel da subjetividade agora não somente do fotógrafo, mas também do receptor, de quem faz a leitura da imagem fotografada. Isso porque o olhar de quem concebe a imagem geralmente é constituído por esferas, por domínios e formações cognitivas, intelectuais diferentes do olhar do espectador, que, por sua vez, já apresenta outros contextos.

Observemos o que o autor nos diz sobre a interpretação da imagem através palavra:

Quando se encontra diante de uma imagem a propósito da qual se apresenta uma interpretação, que as palavras utilizadas para descrevê-la representam menos essa imagem que o que se pensa dela depois de tê-la visto (p. 104).

O ponto de vista apresentado pelo autor reforça a ideia com a qual compartilhamos, que é a da autonomia de ambas linguagens para sua compreensão, seu entendimento. O autor trata aí da característica da imagem ter sua *interpretabilidade intraduzível em palavras*, o que quer dizer que, por menor que seja o seu grau de complexidade, a compreensão da imagem se dá não por meio de sua descrição através de palavras, e sim pela construção mental que cada indivíduo faz acerca do objeto observado.

Observemos o que Novaes (2005; p. 110) nos diz sobre o papel da imagem na sociedade:

Imagens, tais como os textos, são artefatos culturais. É nesse sentido que a produção e análise de registros fotográficos, fílmicos e videográficos podem permitir a reconstituição da história cultural de grupos sociais, bem como um melhor

entendimento de processos de mudança social, do impacto das frentes econômicas e da dinâmica das relações interétnicas. (...) O uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades. Não é mais aceitável a ideia de relegar a imagem a segundo plano nas análises dos fenômenos sociais e culturais.

Embora a autora entenda a imagem como um elemento distinto do texto, ela admite que a imagem cumpre uma função social e histórica bastante importante por ser um elemento responsável por viabilizar leituras capazes de traduzir todo um contexto em que ela se insere. Mais adiante, ela afirma que, “se as imagens produzidas são eloquentes, podem ser igualmente eloquentes os silêncios e ausências de determinadas imagens” (p. 111). Isso pressupõe o seu caráter polifônico, os dizeres que podem e que não podem ser ditos, que são determinados pelo enquadramento, pela perspectiva; compreender os conteúdos expressos em uma imagem significa também pressupor o que faz parte da imagem, mas que não aparece entre os seus limites, suas bordas.

Martins (2008), em estudos sobre a fotografia, afirma que ela revela as insuficiências da palavra como documento da consciência social e como matéria-prima do conhecimento, cabendo, portanto, um olhar sociológico sobre a fotografia a fim de que se possa extrair a imensa riqueza da informação visual. Acrescenta ainda que esse olhar sobre ela não deve encará-la como documento para ilustrar nem apenas dado para confirmar, mas entendê-la como “constitutiva da realidade contemporânea e, nesse sentido, é, de certo modo, objeto e também sujeito” (p. 22). O autor também trata da relação entre o indizível e o invisível com o verbalizável, questionando se neste “há indícios do indizível, se na fala há evidências do silêncio. Ou se no visível há indícios do invisível” (p. 27), o que é bastante pertinente a ser discutido no discurso que aqui analisamos.

3. O DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO

3.1 Um pouco de Música

A música, após várias perspectivas de estudo, ao longo dos séculos, foi adquirindo um enfoque mais cognitivista a partir de Bacon (1561 – 1626), que deixou de lado uma concepção mais tradicional, que a concebia como ciência das relações matemáticas e passou a estudá-la enquanto forma de sensação, de transmissão de ideias e de comunicação de emoções, afirmando que a música faz parte integral da vida mental (cf. ARAÚJO; 2005 *in* ILARI; 2010).

Tempos depois, os estudos da música, segundo ainda Ilari (2010), uma das organizadoras do livro que apresenta as principais vertentes da psicologia que estudam a música, enveredaram para uma análise da capacidade perceptiva humana, que acabou se tornando objeto de estudo da psicologia musical, no sentido de identificar associação entre imagens auditivas, percepção de melodias, atenção, performance e memória musicais. Tais estudos influenciaram cientistas a pesquisarem sobre gosto, sentido e sensibilidade musicais no séc. XIX.

Mais adiante, a autora apresenta uma figura hexagonal definida por Gardner (2003), em que se mostram as conexões entre as Ciências Cognitivas que foram decisivas para o surgimento de um arcabouço teórico capaz de fundamentar os estudos que embasam os preceitos cognitivos da relação entre a mente humana e a música, fazendo surgir, então, a psicologia da música. Entre fortes e fracos vínculos interdisciplinares, o autor define a Linguística como uma das fortes teorias, através da contribuição dada por Noam Chomsky, ao demonstrar, em seu famoso artigo *Three Models for Description of Language*, as mesmas precisões formais da matemática na linguagem, o que fez propor a sua gramática gerativa. É justamente essa descoberta da capacidade (*competence*) humana inata de criar, de desenvolver que serviu de pressuposto fundamental para que a psicologia musical pudesse elaborar, por exemplo, as noções de criatividade e memória musical.

Sobre a compreensibilidade da imagem e do som, uma discussão bastante relevante para o bojo desta pesquisa, apresentada por Nogueira (2010), neste mesmo livro, é um artigo intitulado “A Semântica do Entendimento Musical”. Nele, o autor aprofunda questões relativas aos principais aspectos determinantes para a compreensão da música. Ao

referir-se a uma “pós-modernidade” (sem entrarmos no mérito de uma discussão já resolvida por Hall, entendamos aqui como uma contemporaneidade), o autor assevera que, “dentre as predileções musicais pós-modernas está a música que justapõe estilos incongruentes, que desconstrói as linearidades e os movimentos progressivos” (p. 35). E aponta para a exigência de uma nova “disposição estética” do receptor, devido a uma atual predominância da forma sobre a função. O autor parece ser bastante elucidativo quando se trata da compreensão de objetos visuais e de objetos sonoros:

O som é muito menos atado ao domínio material do que os objetos da visão. Estes têm um sentido de solidez, clareza e objetividade, características notavelmente ausentes na experiência auditiva. Burrows (1990) explica que, por isso, a visão diz mais respeito a coisas e objetos, enquanto a experiência do som se volta mais para processos que para coisas, é fundamentalmente equívoca, polivalente e indeterminada. Livre de materialidades, o som consiste então em uma emanção em várias direções ao mesmo tempo.

Dessa forma, percebe-se que, para o receptor, enquanto parece ser mais fácil a compreensão de imagens visuais, por conta de sua percepção material, a compreensão do som, por não possuir certas características, requer um aprendizado que necessite recorrer a outras estratégias. Com isso, de acordo com o que pretende-se investigar aqui, fica, então, claro que a compreensão do corpus a que nos destinamos a analisar requer um triplo e diferenciado disciplinamento.

A música é, indubitavelmente, uma das artes que mais está presente no dia-a-dia da maioria das pessoas. Na maioria dos países, a música tem o único e exclusivo papel de entreter. Diferentemente de outros países, aqui no Brasil, a música passa a representar outros papéis bem mais importantes para o *enriquecimento cultural* do país. A música brasileira, ou melhor, a canção genuinamente brasileira, desde sua criação, passando pela sua consolidação até os dias de hoje – sua consagração –, desempenha uma função atuante em todas as épocas e esferas sociais. E, com isso, o discurso literomusical brasileiro vai-se formando.

Este capítulo propõe-se a observar alguns aspectos concernentes a esse discurso. Inicialmente, será feita, aqui, uma breve caracterização do gênero canção, ressaltando-lhe processos e categorias que se relacionam com a melodia, com a letra com categorias que permitem que esses dois componentes se compatibilizem. Será feita também uma caracterização do discurso literomusical enquanto prática intersemiótica. Buscar-se-á, com isso, observar como ele consegue promover uma mobilização entre as competências semióticas e, dessa forma, manifestar-se para a construção do sentido.

Em seguida, serão apresentadas, numa perspectiva histórica, as triagens, em que se percebeu a (trans)formação do que se tem hoje como “música brasileira” e a mistura, que foi um período revolucionário das artes no Brasil, principalmente na música, em que se destacam nomes como o de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé dentre outros. Esses estudos da relação entre texto e melodia brasileiros foram realizados principalmente (e quase que unicamente) pelo escritor Luiz Tatit, o qual nos serviu de base para nossas análises.

E, finalmente, o discurso literomusical brasileiro será tratado no que diz respeito ao seu caráter de um discurso constituinte. Para tal, tomamos como apoio teórico a tese de doutorado de Costa (2001), que por sua vez teve como suporte para sua teoria os estudos realizados pela Análise do Discurso de linha francesa, mais especificamente a noção de discurso constituinte fornecida por Dominique Maingueneau. Fazendo uma retomada dos estudos de Costa, será reavaliada a condição do discurso literomusical brasileiro como discurso constituinte, tendo como argumento para tal, dentre outros artistas, a dicção de Adriana Calcanhotto. O enfoque maior neste artigo será dado a ela, porque acreditamos que ela seja uma dos artistas brasileiros que contribui para que o discurso literomusical brasileiro seja um discurso constituinte.

Assim, espera-se que esta seja uma razoável explanação do todo que compõe e/ou relaciona-se com o discurso literomusical brasileiro, tendo em vista sua amplitude em vários aspectos. Pretende-se, aqui, não dar nenhum ponto de vista definitivo acerca do tema, pois como já se disse, a vastidão desse discurso possibilita uma infinidade análises; apenas pretende-se apresentar um parecer diante desse discurso que se firma como sendo um dos mais representativos em nossa sociedade.

3.2 A canção – um gênero híbrido

*“Minha música não quer ser útil,
Não quer ser moda, não quer estar certa,
Minha música não quer ser bela, não quer ser má,
Minha música não quer nascer pronta...”*
Adriana Calcanhotto⁴

⁴ “Minha Música”, in “A Fábrica do Poema”, de Adriana Calcanhotto, em 1994, faixa 15.

O trecho da epígrafe acima, de uma das mais representativas cancionistas da Canção Pop brasileira da geração de 90, reflete o novo jeito de fazer canção entre os integrantes de um dos posicionamentos discursivos mais representativos da comunidade discursiva brasileira. Sem grandes pretensões, a canção popular brasileira, no atual cenário sócio-cultural do País, por conta das sucessivas transformações ocorridas desde sua gênese, dos quintais aos palacetes, vai tomando forma de um mosaico, em que se revela toda a heterogeneidade do povo que a consolida e faz dela um provável discurso constituinte (COSTA, 2010).

E a popularidade do cancionero brasileiro não tem se restringido apenas ao País; desde que o samba foi finalmente aceito por uma camada da elite brasileira, passamos, então, não só a trazer esse gênero como uma das principais formas de representatividade de nossa brasilidade como também mais um produto de exportação. Como se não bastassem nossas riquezas naturais, passamos a exportar também nossas riquezas culturais. E, após a fama do Brasil ter sido expandida como o “país do samba”, cuja porta-estandarte maior era a figura construída de Carmem Miranda, o país ganhou notoriedade quando grandes nomes do cenário mundial da música assimilaram um samba “influenciado”, que assimilava a batida do jazz, a chamada Bossa Nova.

Hoje, talvez mais do que o próprio samba, a Bossa Nova tem sido um dos principais cartões de visita do Brasil quando se fala em música popular brasileira. Desde então, ela tem atraído olhares não somente de curiosos por novos estilos musicais⁵, mas também a atenção de estudiosos do assunto, que tentam compreender que elementos são subjacentes à canção popular brasileira que, por sua vez, torna-a uma das principais formas de se afirmar nossa nacionalidade.

Sob várias perspectivas teóricas, ela tem sido objeto de estudo, cujas respectivas finalidades se ajustam aos propósitos de acordo com a teoria de base. Neste caso, investigaremos a canção popular brasileira numa concepção *discursiva*, em que se buscam evidências ideológicas, sociais e históricas de um discurso através de sua materialização, que é o texto, no caso, a letra da canção como carro-chefe ou semiose principal. De acordo com o que se pode dizer acerca de Análise do Discurso, teoria surgida no final da década de 60, tomemos aqui, neste trabalho, o que diz um de seus principais autores: Dominique Maingueneau (1995; 1996; 1997; 2005; 2006a; 2006b). Esse teórico é um dos autores que mais se dedicam aos estudos do discurso com um olhar que busca focar a vertente da

⁵ Mesmo após cinquenta anos, a Bossa Nova é recente para muitos estrangeiros e é tida como gênero diferente e original.

Linguística. E, para isso, recorre a outros estudiosos não só dessa área para definir uma seara de cunho teórico-metodológico no sentido de subsidiar as pesquisas na área. O russo M. Bakhtin (1995) é um deles, que, acerca dos *gêneros do discurso*, traz valorosas contribuições que até hoje são pertinentes.

Maingueneau retoma Bakhtin, segundo o qual a comunicação só é possível graças aos gêneros, conjuntos de normas de enunciação através das quais “formatamos” nossas palavras e reconhecemos o “formato” das palavras dos outros, estabelecendo contratos discursivos.

Desse modo, no âmbito de instituições discursivas, todo enunciado implica o que Maingueneau chama de *investimento genérico*. Investir em um gênero significa situar-se em relação a uma enunciação anterior que possui características retomadas mais ou menos fielmente, afastando-se, por outro lado, de outras características.

O gênero canção, por ser de natureza híbrida (letra + melodia), possibilita diferentes formas de sua composição⁶. No caso dessa canção, atendendo ao que diz Tatit (data?), apresenta a *naturalidade*, efeito esperado por quem a compõe, que tem a ver com dois aspectos fundamentais: 1) a perfeita concatenação, a justa adequação rítmica entre o compasso da letra e da melodia, de forma que não pareça forçosa tal tentativa de junção a ponto de perceber “incongruências” durante sua audição; e 2) uma relação diretamente proporcional entre os elementos que constituem o aspecto melódico (ritmo, harmonia, cadência etc.) e o contexto apresentado pela letra da canção, de maneira que o que se procura dizer na letra esteja, de alguma forma, relacionado com o que a melodia traduz por meio do som. Sabemos que, durante o processo composicional, tanto a melodia quanto a letra são interdependentes; ou seja: uma interfere na elaboração da outra. No caso dessa canção especificamente, cuja feitura da melodia antecede a da letra, percebemos que a suavidade, a delicadeza da letra foi a tonalidade dada em decorrência da melodia.

Temos, então, a letra de uma canção elaborada por um dos maiores expoentes da chamada moderna Música Popular Brasileira, em meados de 2007, num contexto musical nacional onde cada vez restringe-se o mercado fonográfico, e lançar um CD torna-se, a cada ano, um desafio que as escassas gravadoras enfrentam a duras penas, tendo em vista não só o aumento crescente da pirataria nas vendas de CDs (decorrente, dentre outros fatores, do alto valor que é cobrado ao consumidor), mas também pelo fato de que as formas de mídia, dentro

⁶ Como exemplo disso, à disposição no seu site, em forma de áudio (www.adrianacalcanhotto.com), a artista diz que o músico Dé Palmeira havia lhe dado a melodia para que ela pusesse uma letra, cujo resultado sempre ensaiavam juntos nos camarins durante a turnê do seu show Partimpim.

do atual contexto sócio-histórico, diversificaram-se; escutar canções, hoje, é uma prática social que se dá em diversos suportes midiáticos: através de downloads (quase sempre gratuitos, disponibilizados pela Internet), ouvem-se canções ao MP3 (e suas variações – MP4, MP5 etc.), ao computador, ao celular, dentre outros. Entretanto, o renome adquirido pela artista dá-lhe o respaldo de, apesar dessa onda adversa, poder gravar um CD com o selo de uma das maiores gravadoras existentes na atualidade. Essa credibilidade na cancionista se dá pelo fato de a gravadora conhecer seu potencial de vendas (embora não se compare aos artistas massificados, ídolos do grande público); e tal confiabilidade se confirma quando a multinacional lhe dá a liberdade de escolha do seu próprio repertório, tendo em vista o fato de a empresa saber que a artista conhece o que poderá ou não ser radiofônico.

3.3 Canção Popular Brasileira – das origens ao seu caráter constituinte

O Brasil, sendo um dos países com ampla variedade musical, vem ganhando cada vez mais respaldo por parte de um grupo de estudiosos que tentam entender a gênese, composição e evolução da música no País. Nessa investigação, tais pesquisadores se detêm a compreender o fenômeno da popularização dessa manifestação cultural até chegar ao que se denomina como Música Popular Brasileira. Dentre alguns desses estudiosos, citemos aqui os trabalhos realizados pelos que se inserem numa perspectiva que se aproxima de uma vertente com ênfase, digamos, mais social, discursiva, como Tatit, Wisnik e Costa.

Confirmando o que diz Tatit, sobre a ideia de *mistura* como um fenômeno universal que adquire especial notoriedade no Brasil (1996; 223), Napolitano (2007; 10) exemplifica isso dizendo que, no início do século, período no qual a canção popular começa a se configurar como manifestação de nacionalidade, lundu, modinha, habanera, seresta, polca, e choro eram nomes que se confundiam do ponto de vista musical e formavam a usina sonora que tudo misturava e tudo transformava. A partir dessa variedade, que era somente o período inicial da definição da nossa canção popular, tudo foi se tornando cada vez mais heterogêneo e, com isso, temos, então, a ideia da complexidade ao tentar desfiar esse novelo, como o autor afirma posteriormente. Entretanto, sob o viés discursivo, tentaremos fazer uma caracterização da canção popular brasileira, que, de forma satisfatória, será possível ter uma noção de como ela se constitui.

De acordo com a concepção atribuída por Tatit (2001), concebemos canção popular como um gênero de natureza híbrida, que só pode ser concebida como tal se houver, simultaneamente, *melodia, letra e arranjo instrumental* (p. 223). Mendes (2013), em que se investiga a vocalidade como elemento identitário de um posicionamento discursivo, acredita que, aliada a esses elementos responsáveis pela formação de uma canção, está a voz cantada, tendo em vista que esse gênero só pode ser manifestado se for cantado.

A música tem representado vários papéis sociais e, que, como diz Wisnik (1987: 115), envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. E, relacionando isso com a política, a sua caracterização como “boa” ou “má” foi determinada pelos segmentos sociais dominantes: a música “boa” era harmoniosa; a música “má” era ruidosa. Isso porque se se estabelece uma metáfora entre música e sociedade (a “boa” sociedade é harmoniosa, sem conflitos).

3.4. A estrutura composicional da canção popular

Como já vimos, uma análise discursiva tem como uma de suas principais procedimentos a consideração do gênero de discurso a ser utilizado, que, segundo a definição do próprio Bakhtin (1992), os componentes a serem investigados a quem se dispõe a analisá-lo são o conteúdo temático, a estrutura composicional e o estilo. Como o gênero em questão é a canção, quanto ao propósito, é preciso levar em consideração numa perspectiva mais ampla, em que se procura identificar uma finalidade “universal” da canção. Como concebemos tal ação impraticável, podemos identificar sua finalidade “ampla” definida ou pelo gênero musical em que ela é concebida ou pelo posicionamento discursivo em que ela se classifica.

Quanto ao estilo, torna-se mais facilmente classificável quando se tratam ou de questões do gênero musical (samba, forró, rock, pagode MPB etc.) – aí estaríamos falando do “estilo de um gênero cancionista”, ou quando se tratam de questões ligadas ao estilo individual do cancionista em análise. Entretanto, há que se considerar, de acordo com cada um desses gêneros, que componentes rítmicos, harmônicos e tonais permitem caracterizá-los como tais, haja vista suas especificidades constitutivas.

Costa (2012) afirma que

Ao investir em determinada forma de elaboração, o autor insere-se necessariamente em uma série de movimentos e *gestos enunciativos* específicos. A canção, por exemplo, implica em uma sequência de gestos como *compor, interpretar, cantar, tocar, arranjar, gravar, ouvir etc.* São os gestos enunciativos específicos de cada gênero que os definem enquanto prática discursiva. São os gestos, ainda, que determinam uma *posição enunciativa* dentro da esfera discursiva.

A partir da definição dos gestos enunciativos que estruturam a canção, é possível perceber de que maneira cada um desses gestos se organiza de acordo com a ação enunciativa de cada sujeito a quem compete realizar cada uma dessas ações. Das mencionadas pelo autor, a composição é o que, por hora, nos interessa. Como já dissemos, por ser um gênero híbrido, seu componente verbal (a letra), de uma maneira geral, possui predominantemente a função poética, conforme a perspectiva jakobsoniana, a ponto de aproximar-se da estrutura do texto poético, a ponto de não haver uma precisão dos limites entre a poesia e a letra de canção. Tanto conflituosa quanto improdutiva, a discussão sobre esse movimento território entre semelhanças e diferenças entre a poesia e a letra de canção parece mesmo ser indissolúvel, motivo pelo qual não nos estenderemos aqui.

As estratégias de composição são variáveis, tendo em vista o fato de não existirem regras canônicas sobre esse processo; a depender do posicionamento discursivo, ora a letra da canção estrutura-se a partir do investimento melódico e vice-versa; ora a letra é fruto de intergenericidade, ora a melodia é um recorte de sonoridades diversas. Com extensão variável, a letra da canção pode haver apenas dois versos (como, por exemplo, “Arrepio”, de Marisa Monte) ou dezenas (que é o caso de “Faroeste Caboclo”, do Legião Urbana, ou “Estrangeiro”, de Caetano Veloso).

3.5 Os sentidos do som e do ruído

Fazem parte dos processos que envolvem os referidos gestos enunciativos específicos do fazer cancional os procedimentos de “acabamento”, em que vão sendo aparadas as arestas, vão sendo definidas do material fonográfico gravado as partes que farão parte da versão final. Nessa etapa de edição, em que são feitos recortes, as rebarbas são eliminadas para ficar somente o material audível e significativo, é definida a parte que realmente deve ser considerada e o que é excedente. À primeira parte é que se chama de *som*, enquanto à segunda é chamada de *ruído*.

Esse procedimento de extração dos excessos, do material que, para efeitos cancionais, aparentemente não contribuem para o dizer da canção como um todo, é comum à maioria dos posicionamentos discursivos. Muitos cancionistas que têm surgido e formado as gerações mais recentes da Música Popular Brasileira investem nesse gesto enunciativo reforçando a concepção de se aproximar do Belo, do perfeito, do inatingível, propósito do agrupamento MPB, que respaldam os valores relativos à tradição (COSTA; 2001).

Entretanto, a alguns outros posicionamentos, tal prática muitas vezes é executada pelo processo inverso. Um deles, por exemplo, a chamada Canção Pop, que é definida principalmente pelo fato de se opor aos valores relativos a uma tradição literomusical. Grande parte dos integrantes de tal agrupamento discursivo corrobora para uma postura que se firma num dizer o qual se propõe a definir suas marcas distanciando-se de práticas que vêm se perpetuando ao longo dos anos, de buscando sempre outras formas do fazer cancional. Abandonam as formas cristalizadas pelos padrões convencionais, experimentam outros jeitos de se fazer música popular e reinventam-se novos jeitos de criar canções.

Uma característica marcante desse agrupamento, devido ao fato de sua ocorrência não ser ocasional, é a *reversibilidade do som e do ruído*, que consiste em fazer som se reverter-se em ruído e o ruído passar a adquirir o status de som. Essa característica da Canção Pop mostra que a iniciativa de subverter (no caso, inverter) as estruturas canônicas cancionais e reestruturá-las ratifica uma ideologia condizente com o propósito desse posicionamento. Em Adriana Calcanhotto, percebemos isso em diversas canções, como no final de “Senhas”, “Milagre/ Miséria”, “Cidade”,

O ruído também pode ser reconhecido em uma canção quando, muito distintamente, percebe-se o que está fazendo parte da construção de um núcleo, um eixo essencial, substancial para a canção. O que destoa, o que se sobressai e parece não colaborar para o dizer efetivo da canção, o que parece que entrou no fonograma por descuido e que, por acaso, “acabou saindo” ou ainda o que necessariamente nem chega a ser instrumento musical mas emite possui sonoridade: tudo isto pode ser classificado como ruído. O trecho não excluído do diálogo entre Caetano e Gil durante a execução de “Irene”, em que este se dispersa e erra os acordes em seu violão; o diálogo que antecede o “Gravando!” do diretor musical de Ednardo, no fonograma original de “Enquanto engomo a calça”; “Cidade”, de Helder Aragão, no disco “Maritmo” (1998), é, na verdade, o que não se pode chamar de canção: é, na verdade, um mosaico de recortes de trechos de sons gravados nas ruas de Recife. Recortes cujo critério para ser selecionado é a sonoridade rítmica das falas, dos gritos, dos sons da rua, que vão formando um “painel de ruídos sonorizados”.

3.6 As condições de produção do texto sincrético na canção popular brasileira

Diferentemente de outras práticas discursivas, como, por exemplo, no discurso publicitário, em que verbal e não-verbal são pensados simultaneamente na elaboração de uma determinada campanha publicitária, no discurso literomusical brasileiro, o projeto gráfico do álbum é elaborado após a concepção do álbum. Isso traz uma série de implicações, tendo em vista que uma linguagem é elaborada tendo outra como referência, com isso, o processo de interação dialógica é, digamos, motivado, tendencioso, condicionado, sem a espontaneidade (ou outra característica) de uma produção discursiva em que as duas linguagens são pensadas, elaboradas concomitantemente.

Nesta nossa pesquisa, não nos deteremos em avaliar em que medida o investimento imagético-visual dentro das práticas cancionais presentes nos álbuns fonográficos ganham maior ou menor relevância em relação à letra da canção. Estabelecer diferenças entre o que é mais relevante – letra da canção ou as imagens-visuais – seria uma disputa desleal, injusta e verdadeiramente desnecessária, já que o objetivo de um cancionista é divulgar seu trabalho cancional, e não fazer de sua canção pretexto para divulgação de arte gráfica. Embora sem desmerecê-la, o investimento imagético dos álbuns acaba adquirindo um respaldo com finalidades múltiplas. Sem nos determos a uma análise quantificadora de níveis de relevância entre verbal e não-verbal, nosso principal objetivo é identificar de que maneira se dão as formas de interação entre essas linguagens. Nossa meta é identificar de que maneira se estabelecem as relações de sentido que o investimento na imagem-visual, em contato com as letras das canções, proporcionam discursivamente, considerando os elementos concernentes às práticas sociais do contexto em que as obras (os álbuns fonográficos) se inserem.

Dessa forma, o investimento imagético promovido pelo cancionista em sua obra, por meio do álbum fonográfico, transforma o que seria a mídia (o disco, o CD) apenas um suporte material, o veículo que porta as canções em *recurso audiovisual*, através do qual o leitor-ouvinte tem acesso a dois modos languageiros que dialogam entre si e possibilitam, assim, os sentidos.

A prescindibilidade do projeto gráfico de um álbum é variável de acordo com o investimento literomusical que o artista faz em sua obra. Vai depender do propósito que esse artista tem acerca de sua canção. Alguns agrupamentos discursivos do DLMB promovem investimentos no projeto gráfico do álbum, fazendo da imagem mero elemento ilustrativo,

sem qualquer elaboração conteudística, trazendo as imagens do artista apenas como elemento identificador da obra, prática comum, por exemplo, entre os integrantes da música sertaneja, romântica, samba etc.

A imagem visual nem sempre se pretende ser objetiva, como pensam muitos. Ela também pode sugerir, aludir, remeter etc.; a imagem visual, de acordo com a forma como se apresenta, pode objetivar a incompletude, deixando a cargo do leitor as possibilidades de sua sequência, de sua continuidade. Com isso, sua finalidade também pode ser a imprecisão para possibilitar o questionamento, a dúvida, proporcionado por uma imagem desfocada, ou com pouca luz, ou com angulação diferente, ou uniformidade de cores ou outros recursos.

O logotipo em que se apresenta o nome do artista ou da banda, em determinado agrupamentos discursivos, como por exemplo, o dos forrozeiros da atualidade, aparece sempre da mesma maneira não somente em todas as capas, mas também em qualquer outra forma de mídia.

3.7 As origens do investimento imagético na Música Popular Brasileira

A Casa Edison foi a primeira no Brasil a vender o fonógrafo, aparelho que reproduzia o som gravando em “chapas” (discos de cera) onde eram prensadas as gravações.

Figura 6: Casa Edison



Fonte: <http://historiadamusica brasileira.musicblog.com.br/161903/Casa-Edison/>

O mais interessante a ser observado é que o cliente escolhia as canções, as quais tinham o objetivo de fazer o anúncio comercial da Casa Edison, a qual era enunciada pelo “Popularíssimo Bahiano” antes de a canção se iniciar; em seguida, eram prensadas na chapa e o disco era entregue ao consumidor final. Como podemos observar, nas imagens abaixo, são listadas as chapas com as canções que o cliente escolheria:

Figura 7: Anúncio de venda de gramofone

1900

Phonographos
Graphophonos
Phonogrammas
Pertences

IMPORTAÇÃO DIRECTA
FRED. FIGNER
N. 24 Sobrado, Rua Uruguayana, N. 24 Sobrado
RIO DE JANEIRO (BRAZIL)

Graphophono Columbia Mignon

Graphophono "MIGNON" modelo aperfeiçoado e lindissimo aparelho em apparencia, solidão em construção, de corda continua, montado em uma caixa elegante, importado da America do Norte, diafragma reproductor com ponteiro de saphira, correcto

Preço completo:
Gravador extra:

Figura 8: Cartaz com canções gravadas

52 CASA EDISON - FRED. FIGNER, IMPORTADOR

RECORDS (Chapas)
PARA
Gramophone e Zonophone

Esta casa é a unica no Brazil que tem chapas apalhadas no Rio com as co-nhecidissimas modinhas do popular cançonetista BAHIANO e o do apreciado GABRIEL assim como as melhores polkas, valzas e dobrados, etc., tocadas pela banda do GUSTO DE FERREIRA. Pelo que foi contracto com a INTERNATIONAL ZONOPHONE COMPANY OF NEW YORK E BERLIN.

AVISO—Para pedir chapas por este catalogo, deverá pedir-se pelo numero ao lado e não pelo da chapa.

INDEPENDENTE DESTAS CATALOGADAS, TENHO SEMPRE EM DEPOSITO TODAS AS OPERAS, AS MELHORES BANDAS DE MILANO, ETC., ETC.

MODINHAS CANTADAS E ACOMPANHADAS AO VIOLÃO
PELO
POPULARÍSSIMO BAHIANO

1 Isto é bom	10001	33 A lua	10033
2 Bolim bolacho	10002	34 A Rosa	10034
3 Sorvieia yayá	10003	35 Angil	10035
4 Chula Fluminense	10004	36 Pescador	10036
5 Não empurre	10005	37 Parodia a Elvira	10037
6 Seu Anastacio	10006	38 Fado de Hylario	10038
7 As mocinhas desta terra	10007	39 Lundú do Norte	10039
8 O Fazendeiro	10008	40 O Deputado	10040
9 Fado Portuguez	10009	41 Chegadinho	10041
10 Pedreira	10010	42 Sino da tarde	10042
11 Noivo em coxegas	10011	43 Marido infeliz	10043
12 Laranjas da Sabina	10012	44 Canção do vagalundo	10044
13 Gondoleiro do amor	10013	45 Elic e toulta	10045
14 Esteja quieto	10014	46 Maná! ue engauou	10046
15 Perdão Emilia	10015	47 Me compra yayá	10047
16 Jogo dos Bichos	10016	48 Polka do diabo coxo	10048
17 Faltre humanidade	10017	49 Parodia do angil	10049
18 Coló sem sorte	10018	50 Bicho que rõe	10050
19 Pinica pão	10019	51 Esperanca perdida	10051
20 Menino de Santo Antonio	10020	52 Olympia	10052
21 Tango das Mangas	10021	53 Tango da Bahia	10053
22 A Cabocla	10022	54 Conselhos de um noivo	10054
23 Pai Paulino	10023		
24 Mulata vaidosa	10024		
25 Separação	10025		
26 Missa campal	10026		
27 Boceta de vóto	10027	55 Isto é bom	X 1031
28 Borboleta gentil	10028	56 Landú Bahiano	X 1032
29 Se a paixão matasse gente!	10029	57 Paesadeiro	X 1033
30 Bombinha de Leão	10030	58 Fado Hylario	X 1034
31 Rouxinol de Elvira	10031	59 Laranjas da Sabina	X 1035
32 A partida	10032	60 Gondoleiro do amor	X 1037

CHAPAS GRANDES

Fonte: <http://www.curiosos.net.br/2014/05/o-mais-brasileiro-de-todos-os.html> (acessado em 21/12/2013)

Fonte: <http://vinylhistory.blogspot.com.br/2008/08/programa-3-historia-do-vinyl-3a-parte.html> (acessado em 21/12/2013)

Enquanto o lundu, a polca, a modinha, o maxixe faziam sucesso enquanto ritmos devidamente reconhecidos socialmente entre os diversos segmentos sociais, na casa da Tia Ciata, as trocas de experiências entre a elite, representada por nomes como Gilberto Freyre, (conforme Viana [2006], o “agente transcultural”) e o popular, representada por nomes como Donga, significavam as mudanças no sentido cultural e estético da canção brasileira. Elemento responsável pela transformação do samba (que, na verdade, era uma fusão de todos

esses ritmos) de manifestação popular marginalizada até torná-la um dos principais estandartes da cultura popular verdadeiramente nacional brasileira, os agentes fizeram a elite reconhecê-la como nossa mais genuína forma de exprimir o conceito de brasilidade. A partir de então, “Pelo Telefone”, passou a ser o mais famoso samba a ser tocado no quintal da casa de Tia Ciata e, com isso, foi o primeiro samba a ser gravado:

Pelo Telefone (Donga)

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embarçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O “peru” me disse
Se o “morcego” visse

Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse

Ah! ah! ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira o amor dos outros
Por deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Queres ou não, sinhô, sinhô
Vir pro cordão, sinhô, sinhô
É ser folião, sinhô, sinhô
De coração, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Quem for bom de gosto
Mostre-se disposto

Não procure encosto
 Tenha o riso posto
 Faça alegre o rosto
 Nada de desgosto

Ai, ai, ai
 Dança o samba com calor, meu amor
 Ai, ai, ai
 Pois quem dança não tem dor nem calor

O chefe da polícia
 Com toda carícia
 Mandou-nos avisá
 Que de rendez-vuzes
 Todos façam cruze
 Pelo carnavá!...

Em casas da zona
 Não entra nem dona
 Nem amigas sua
 Se tem namorado
 Converse fiado no meio da rua.
 Em porta e janela
 Fica a sentinela
 De noite e de dia;
 Com as arma embalada
 Proibindo a entrada
 Das moça vadia

A lei da polícia
 Tem certa malícia
 Bastante brejeira;
 O chefe é ranzinza

No dia de "cinza"
 Não quer zé-pereira!

Coro (civis)

Me dá licença, não dou, não dou
 Faça favô, não dou, não dou
 Pra residência, não dou, não dou
 Com pressa vou, não dou, não dou

Coro (madamas)

Do chefe é orde? não vou, não vou
 Sua atrevida, não vou, não vou
 Entrar não pode, não vou, não vou
 Vá pra avenida, não vou, não vou.

3.8. Da capa ao encarte

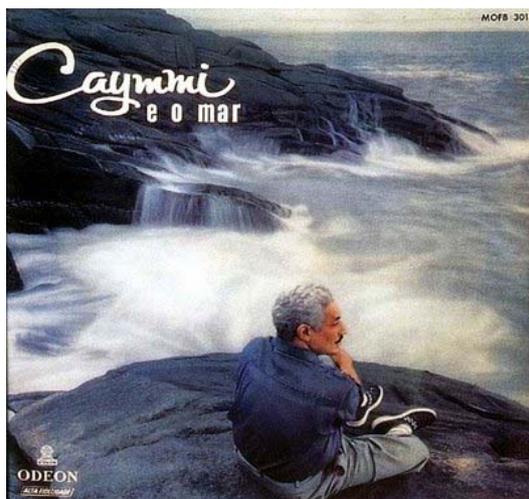
Para proteger a mídia de cera ou, mais recentemente, de vinil, o disco era envolvido, encoberto por uma embalagem que servia para evitar possíveis arranhões ou outros danos que pudessem danificar a qualidade do som. Seu investimento imagético restringia a descrever o conteúdo protegido por aquele invólucro, sem quaisquer pretensões artísticas ou menos ainda estabelecer uma relação de sentido entre o que se enunciavam nas canções e o formato dos desenhos, das letras inscritas nessas capas.

A elaboração de uma capa de disco das décadas de 20 ou 30 era similar a de uma embalagem de sabonete ou de biscoitos da época. Essa ausência de um trabalho mais elaborado quanto à apresentação do produto devia-se não somente pela falta de uma tecnologia mais eficiente, que, talvez, não conseguisse atender as necessidades de quem desenvolvia tais embalagens – além do fato de que, possivelmente, não se visse a necessidade de tanto apreço ou sofisticação na imagem de um produto que servia prioritariamente para ser ouvido.

Os primeiros registros de que se tem notícia acerca do design gráfico na elaboração de capas de discos é em 1951, por Paulo Brèves, a qual foi desenhada para a Sinter (distribuidora da Capitol). Sem qualquer tipo de investimento imagético, a capa, que era uma espécie de envelope que portava o disco, apresentava um orifício bem no centro apenas para visualizar, no “miolo” do LP, a identificação do artista e da(s) canção(ões) ali presentes.

No final dos anos 1950, André Midani, um dos maiores produtores, diretores e empresários musicais do Brasil, afirma que, quando começou a trabalhar na Odeon, as capas dos discos brasileiros de então eram “monstruosas de feias” (p. 70); nisso, ele viu oportunidade para convidar profissionais da fotografia, como Chico Pereira, César Villela e Otto Stupakoff, fotógrafo formado em Los Angeles. Como exemplos dessa safra, o autor cita “Caymmi e o mar” (1957), “Caymmi e seu violão” (1959), “Chega de Saudade” (1958), “Ooooooh! Norma” Norma Benguel (1959) e “Se Acaso Você chegasse” (1959). Foi essa época que podemos considerar o auge das capas:

Figura 9: “Caymmi e o Mar” (1957)



Fonte: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/11053> (acessado em 21/12/2013)

Fonte: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/11054> (acessado em 21/12/2013)

Figura 10: “Caymmi e seu Violão” (1959)

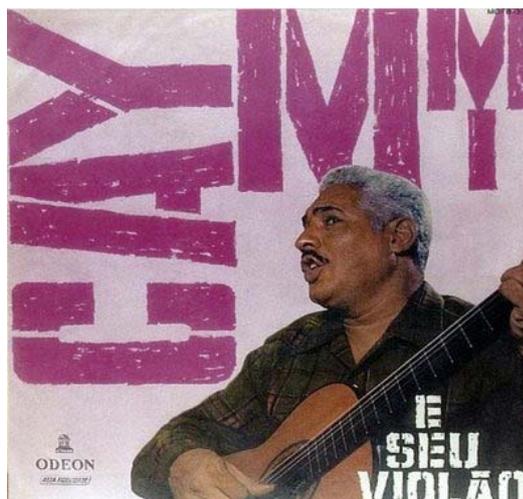


Figura 11: “Chega de Saudade” (1958)



Fonte: <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-joao-gilberto.php> (acessado em 21/12/2013)

Fonte: <http://www.toque-musicall.com/?p=2169> (acessado em 21/12/2013)

Figura 12: “Ooooooh! Norma” (1959)



Figura 13: “Se acaso você chegasse” (1959)



Fonte: <http://limonadasambadub.blogspot.com.br/2011/01/azedo-elza-soares-se-acaso-voce.html>(acessado em 21/12/2013)

Mais especificamente na época da Bossa Nova, foi que aconteceu o *boom* do investimento imagético nas capas de disco. Imprimir na capa do disco a fotografia do artista dava ao trabalho um peso, um ar de um trabalho mais elaborado; com isso, a capa passou a adquirir o status não apenas de invólucro que protegia o disco ou ainda de elemento com forte tom apelativo, através da qual a imagem era a “propaganda” das canções ali existentes; mais que isso, os capistas eram profissionais que faziam desse objeto um elemento de apreciação artística não só pelo seu conteúdo cancional, mas também pela sua estética visual que se percebia na capa, como também percebemos no álbum “Milagre dos Peixes” (1973), de Milton Nascimento:

Figura 14: “Milagre dos Peixes” (1973)

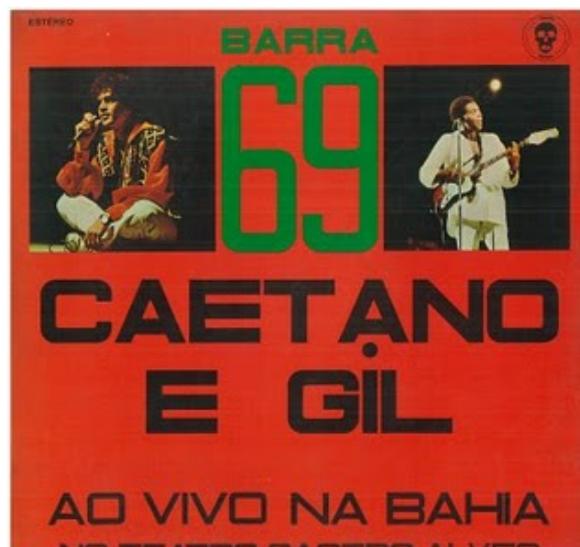


Fonte: <http://motownsong.wordpress.com/2012/03/18/milton-nascimento-milagre-dos-peixes-1973/>(acessado em 21/12/2013)

Neste álbum de Milton Nascimento, a capa se abria num pôster de 90 cm e a letra de cada música vinha em papéis coloridos independentes. O disco Blitz 3 da banda Blitz, de 1984, vinha com três opções de capas impressas em cores diferentes, ideia que é retomada pela Adriana no segundo disco dela, com duas capas também diferentes. Os discos eram “conceitos”, cujo projeto gráfico das capas, elaborado pelo profissional chamado capista, fazia parte deles.

Midani (op. cit.) cita algumas capas que são históricas. Uma delas foi a do disco “Barra 69”, de Caetano e Gil estavam em prisão domiciliar na Bahia, fazendo tristemente as malas para a Inglaterra. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, o show, segundo o autor, “originou um extraordinário LP, cuja capa, produzida pelo Rogério Duarte, é até hoje um dos pontos altos da arte gráfica brasileira” (p. 117).

Figura 15: “Barra 69” (Caetano e Gil)



Fonte: http://todoprosa.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html; (acessado em 21/12/2013)

Outro exemplo de obra da arte gráfica no ramo da indústria fonográfica, segundo Midani (op. cit.), é a célebre capa do álbum “É proibido fumar” (1964), do ainda jovemguardista Roberto Carlos:

Figura 16: “É proibido fumar” (1964)



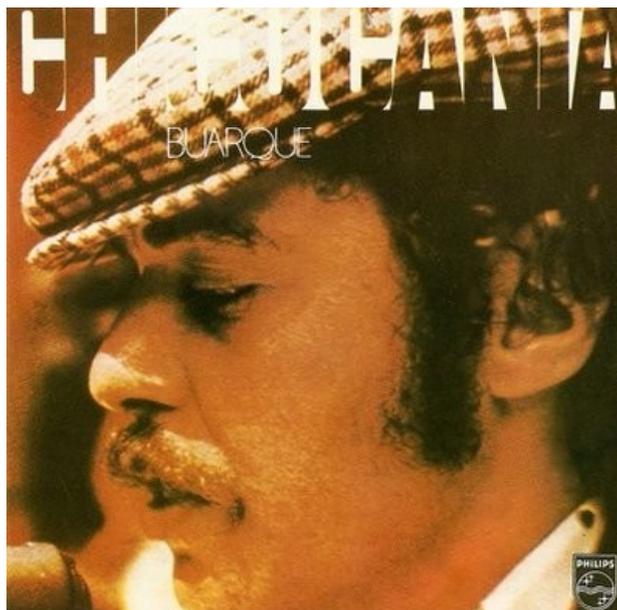
Fonte: <http://www.mp3mp4mp5players.net/roberto-carlos-e-proibido-fumar.html>; (acessado em 21/12/2013)

A sobriedade dos caracteres, no tom impositivo do enunciado, em conjunto com a postura do artista (de braços cruzados contra qualquer forma de proibição), com

seu meio sorriso e o olhar de quem está disposto a enfrentar qualquer adversidade representa a moderada revolução com a qual a juventude da classe média urbana se identificava. Eram as capas exprimindo a ideologia das canções.

Nessa mesma década, outra capa chamava a atenção por também exprimir uma ideologia presente nas canções:

Figura 17: “Chico Canta” (1973)

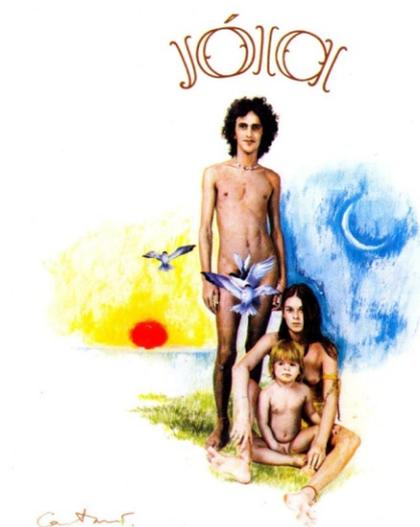


Fonte: <http://300discos.wordpress.com/2010/05/22/in09-chico-buarque-calabar-ou-chico-canta-1973/>; (acessado em 21/12/2013).

No disco “Chico Canta” (1973), o que justificaria a presença da forma verbal “canta” que exprime o gesto enunciativo esperado (e, portanto, óbvio) para um disco não seria a ideia que contrariasse sua negação (como forma de rebater algumas críticas ao seu potencial vocal para ser classificado como cantor); mas principalmente como resposta para contexto sócio-político em que tal disco foi lançado. Em 1973, ano em que o disco é lançado para a peça “Calabar”, o país vivia o auge do período ditatorial; o governo Médici é considerado o mais duro e repressivo, a censura reprovava quase toda e qualquer manifestação artística, por isso ficou conhecido como os “anos de chumbo”. Dessa forma, dizer na capa do disco que “Chico Buarque Canta” era a maneira de dizer que, apesar da repressão, das tentativas de silenciamento, de todas as formas, o cantor resiste cantando. É necessário ainda dizer que essa capa foi a que foi aceita pelos órgãos censores, já que a original havia sido censurada, como nos diz Menezes (2005).

Ainda nesse contexto de subversão, algumas capas ficaram eternizadas, dentre eles os que se utilizavam da nudez como estratégia de *sensualidade subversiva*, já que, culturalmente, o corpo ainda é um tabu social, principalmente para determinados segmentos sociais que preservam uma tradição. Vejamos alguns exemplos:

Figura 18: “Jóia” (1975)



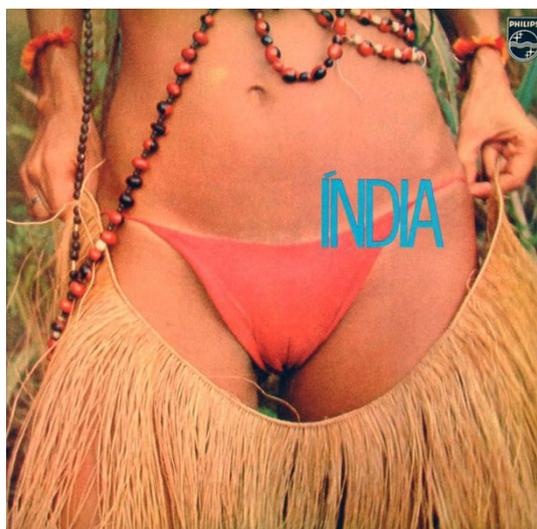
Fonte: Capa: <http://www.toque-musicall.com/?p=352> (acessado em 21/12/2013).

Fonte: Contracapa: <http://www.toque-musicall.com/?p=352> (acessado em 21/12/2013).

Figura 19: “Jóia” - Contracapa



Figura 20: “Índia” (1973)

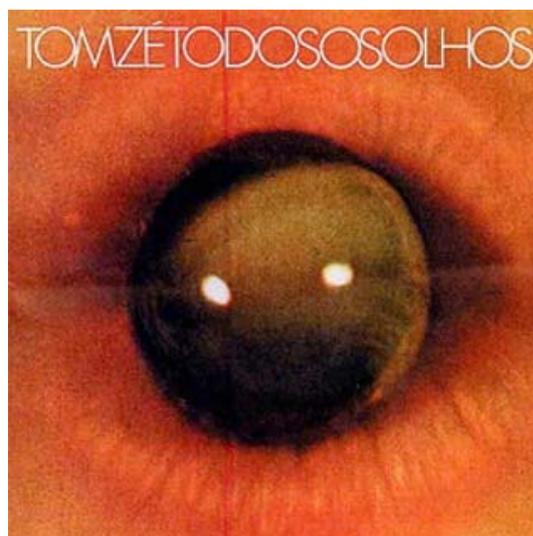


Índia, de Gal Costa:

Fonte: <http://imagesvisions.blogspot.com.br/2012/10/o-disco-gal-gosta-censurado.html>; (acessado em 21/12/2013).

Todos os olhos, de Tom Zé:

Figura 21: “Todos os olhos” (1973)



Fonte: http://www.dzai.com.br/revistaragga/blog/daredacao?tv_pos_id=90393; (acessado em 21/12/2013).

Cada um, a seu modo, buscava, atingir algumas estruturas da sociedade (carece, hipocrisia, falso moralismo, dogmatismo cultural etc.), no sentido de provocar uma discussão que verdadeiramente alterasse algum estado de coisas, principalmente levando em consideração o contexto sociopolítico da época.

Sobre a difícil transição do vinil para o CD, o autor conta que

a primeira vítima dos tecnocratas foi a capa dos discos, que diminuiu de 30cm para 17cm no lançamento do CD; o impacto maléfico passou despercebido inicialmente. As ilustrações dos LPs, frequentemente sofisticadas, eram um prelúdio ao prazer de ouvir o disco, uma introdução gráfica ao mundo mágico do artista e a porta de entrada ao seu universo de música, poesia e sonhos. A capa do LP encantava o olhar. À capa do CD somente se deu um propósito: informar. Sacrificou-se o indispensável elemento do prazer lúdico em nome da maximização dos espaços nas prateleiras dos depósitos das gravadoras e das lojas de discos (mais produtos em menos espaço), além de reduzir os custos de fabricação (p. 216).

Com isso, o desafio dos capistas era tentar manter, em suas produções, o viés artístico e, principalmente, o seu caráter persuasivo, de ser a capa a propaganda das canções presentes no álbum. Além disso, há que se comentar, em decorrência dessa transição, sobre outra característica que, para os mais saudosistas, foi uma perda, e para os mais modernos, foi um avanço: o chiado durante a execução da canção. Além de alegarem também o fato de não mais precisar se dirigir ao aparelho de som para precisar “virar o disco”, os modernos argumentam que agora se tem um som mais puro, sem “ruídos”.

3.9. Pop Art: captar para subverter

Originada para se opor ao expressionismo abstrato, preponderante desde o final da segunda guerra, a Pop Art representava a volta a uma arte figurativa, cuja iconografia era a da televisão, da fotografia, dos quadrinhos, do cinema e da publicidade. Tal movimento, essencialmente americano e britânico, tinha nomes como os de Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Andy Warhol sendo os fundadores dessa forma de arte que se propunha a realizar, através de sua prática discursiva, uma

crítica irônica ao consumismo da sociedade pós-moderna capitalista, associando imagens que, como diz Hamilton, “populares, transitórios, consumíveis, produzidos em massa, jovens, em escala empresarial, de baixos custos, humorísticos, sexy, arditos e glamourosas”.

Com nítido interesse nas relações entre a arte e a tecnologia, a iconografia da cultura popular manifesta-se na Pop Art como a linguagem da cultura urbana, em que se revelam as maravilhas da sociedade de consumo. Além disso, desfazem-se os hiatos entre o brega e o chique, a cultura popular e a cultura de elite, o ultrapassado e o moderno, colocando-os lado a lado, num mesmo plano de igualdade, sem escalas de valorização.

Embasada no que determinavam algumas das célebres vanguardas européias (como o Dadaísmo – a popularização da arte e seu “descompromisso” com a Estética; o Cubismo – a fragmentação humana; e o Surrealismo – a superação do homem através de uma realidade imaginária), a Pop Art buscava no cotidiano da sociedade (e não num modelo antigo de se reconstruir no presente o passado) as formas mais simples (sem ser simplista) de verdadeiramente ser o instrumento mais eficaz para representá-la.

Tal ideologia é retomada e, assim, ratificada pelos integrantes da chamada Moderna Música Popular Brasileira, mais especificamente pela geração de 90 da Canção Pop. Assimilados por esta geração, os referidos fundamentos são mobilizados por artistas como Adriana Calcanhotto não somente com o intuito de reproduzi-los sob as formas preconcebidas de seus idealizadores, tal e qual estes o criaram. Se assim o fosse, o trabalho investido pela artista seria restrito a copiar os moldes tradicionais da Pop Art. Ao manipulá-los, a artista apropria-se da ideologia desse movimento (ou, nos termos de Maingueneau (2012), faz uma captação), subverte-a e adapta-a ao seu jeito de ser, de posicionar-se, construindo, assim, o que pensamos aqui ser a identidade do seu posicionamento discursivo.

Garcia (s/d), ao também utilizar a AD para investigar a relação entre a linguagem verbal e a não-verbal (porém em charges, tiras e quadrinhos) nos diz que o “espaço da interdiscursividade propicia efeitos de sentidos que se reconfiguram através da repetição do mesmo e/ou da denegação, em que se materializam novos dados, em consequência, o discurso retoma sua forma original, o texto redefinido”. Semelhantemente, assim ocorre a tomada de posição para, em seguida, subvertê-la na prática discursiva da Canção Pop da geração de 90. E acreditamos que os tais “novos dados” materializados a que a autora se refere são os elementos responsáveis por aquilo

que chamamos “a nova identidade do Pop”, estabelecida pelo agrupamento discursivo mencionada acima.

Citando Maingueneau (1984), Costa (2001: 126) diz que os diversos suportes semióticos não são independentes um dos outros, estando submetidos às mesmas injunções históricas, às mesmas restrições temáticas, etc., o que se demonstra facilmente quando se observa que os movimentos estéticos (romantismo, realismo etc.) quase sempre atravessam diversos domínios semióticos (literatura, pintura, música, arquitetura etc.). Diz ainda que a linguagem verbal e as demais modalidades semióticas estão em contínua interpenetração, ainda que de modo assimétrico.

Ele apresenta evidências de como essa prática intersemiótica ocorre em diversos planos da canção, dentre elas, chamamos atenção para o registro escrito para distribuição comercial (“encarte” ou “capa” do disco), que pode aparecer acompanhada de ilustrações, fotos ou pinturas, e/ou ter sua configuração escrita estilizada (linguagem verbal escrita + linguagem pictórica).

Além disso, o autor nos fala do **gesto enunciativo**, *ato complexo de mobilizar múltiplas competências semióticas (inclusive a verbal) no sentido de realizar intentos expressivos, comunicativos e interativos* (: 128; grifos do autor). Aplicando esse conceito ao discurso literomusical brasileiro, ele exemplifica gestos como a “composição”, a “interpretação”, a “gravação”, que por sua vez, cada um destes implicaria em outros gestos.

Considerando tais aspectos, a cena genérica da canção, mais especificamente da Canção Pop da geração de 90, há que se considerar uma série de aspectos que são decididamente relevantes para a caracterização da identidade desse agrupamento discursivo. Não que os integrantes do referido posicionamento apresentem todos um mesmo modo de elaborar ou executar o “departamento” melódico da canção ou que apresentem as mesmas “regras” de entonação; entretanto, é possível que, apesar da subjetividade voluntária e da necessidade e da necessidade expressiva de cada artista, se percebam regularidades dessa forma de entonação, o que acabará por ser mais um elemento identificador dessa geração de cancionistas.

Percebemos, pelo menos a princípio, que tais investimentos não são aplicados de maneira sutil no discurso produzido pelos cancionistas da Canção Pop: ao contrário de outros agrupamentos (como, por exemplo, os sambistas) que não permitem tantas alterações, nem no plano do conteúdo nem no da expressão, os cancionistas Pop buscam ao máximo fazer de sua produção discursiva um objeto de discurso

plurissignificativo, multifacetado, polissêmico (e por que não polêmico?), multilinguístico. Ou seja: tais cancionistas buscam promover um encontro de significações, de sentidos por meio de múltiplas linguagens em sua produção discursiva; em outras palavras, promover a heterogeneidade mostrada através da heterogeneidade constitutiva (AUTHIER REVUZ; 1990).

A construção da canção pop passa por processos bastante diversificados, tanto em comparação com os de outros agrupamentos discursivos quanto entre as etapas que o constituem. Os músicos não são somente meros executores do ofício de tocar o determinado instrumento musical. Os músicos são também manipuladores que efetivam a prática discursiva de criar novas feições à canção.

A diversidade rítmica das canções, da utilização dos instrumentos musicais, as variações dos processos de composição musical (entre o que é feito primeiro: letra ou melodia, ou simultaneamente) são fatores que merecem uma atenção científica, com vistas na sua complexidade de elaboração.

Os investimentos discursivos, no que tange à ordem melódica, manipulados pelos “bricoleurs” da Canção Pop da geração de 90 se propõem, na realidade, a obedecer a um critério muito mais ideológico do que propriamente moldado por padrões de uma convencionalidade. A relação que se estabelece entre letra e melodia de uma canção dessa geração de artistas, além, de uma maneira geral, de tentar estabilizar, compatibilizar tais linguagens, busca ainda uma forma muito própria de expressar-se lingüisticamente – no sentido de uma postura condizente ao posicionamento discursivo no qual se insere.

3.10. Saracoteando o parangolé da Cultura Pop

É notória e consensual a ideia de um corpo de críticos especializados tem acerca da arte Pop: veem-na como um engessamento da subjetividade artística e a consequente padronização da estética. Alguns apontam como possível causa para o surgimento de tal concepção artística o mecanicismo industrial da chamada “produção em série” da sociedade capitalista, num momento controverso, em que os trabalhos deveriam diferenciar-se entre si, imprimindo-lhe suas idiossincrasias, tende-se à uniformidade.

Quem dita regras para tal? O mercado consumidor: aquilo que cai no gosto do grande público é forte alvo para cópias, plágios, imitações, *covers* etc. Tal fenômeno é facilmente perceptível quando se considera o mercado fonográfico brasileiro: disseminam-se desmedidamente (em qualquer segmento musical, principalmente os que se destinam à cultura de massa) as produções literomusicais em que, se um determinado artista ou grupo musical (ou “estilo” musical) torna-se sucesso instantaneamente, dias após surgem às dezenas grupos com o mesmo intuito de fazer sucesso (conferir os pertencentes dos agrupamentos discursivos dos forrozeiros, pagodeiros, românticos, sertanejos, sambistas, rockeiros etc.).

Na contramão de toda essa ideologia, Huyssen (1996; p. 96), ao discutir o Modernismo, afirma que a Arte Pop pode ser a democratização da arte e sua consequente apreciação. Com isso, a Cultura Pop parece ser o ponto de estreitamento, de interseção, de contato entre o que se convencionava a chamar de “alta” e “baixa” cultura. E, nessa mediação entre esses dois segmentos da cultura, percebemos as artes plásticas de Hélio Oiticica como um operador desse estreitamento entre eles. O parangolé de Oiticica rompeu a fronteira que distanciava a obra-objeto-de-arte de seu espectador, em que este era passivo, tendo contato apenas pela visão; apenas observava, contemplava. Com o parangolé, o espectador pode não só tocar na obra de arte, mas vestir-se com ela, evocando o movimento, a dança, com a finalidade última de despertar a alegria, a animação desse espectador, o qual passa a ser a centralidade da arte.

Assim, percebemos que a contribuição de Oiticica na quebra desses paradigmas comportamentais em relação à apreciação artística não se restringe somente ao fato de poder promover outros contatos sensoriais com a “obra-de-arte” (o que já seria bastante enriquecedor, principalmente para o período de repressão cultural em que foi concebido); mas principalmente por dar uma significação pragmática ao conceito de arte como um todo. Também devemos enfatizar a alteração do foco de onde está a centralidade da arte: como já dissemos, ao vestir-se com o parangolé, o objeto artístico passa a ser um mero adorno para o corpo, responsável desencadeador das sensações de alegria e prazer estético. Mexendo com valores como autoestima, satisfação, o participante (não mais somente um espectador) torna-se seduzido, envolvido por valores que são despertados nele, como as sensações às quais já nos referimos há pouco; com isso, trazendo as referências semióticas, fica claramente exemplificada a semiótica da paixão.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Neste capítulo, daremos início à explicitação sobre os procedimentos metodológicos utilizados para a realização da pesquisa. Para esse fim, desenvolveu-se uma investigação no intuito de unir os pensamentos e ações de renomados autores com o objetivo de buscar resposta para a pergunta de partida atendendo, também, os objetivos da presente investigação.

4.1 Definindo o objeto

Como o fenômeno investigado – a prática intersemiótica – pode se manifestar em diferentes tipos de corpora, optamos por dar continuidade às pesquisas até então desenvolvidas pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará ao qual o grupo de pesquisa Discuta está vinculado, tendo como base teórica a Análise do Discurso. Tendo como principal objeto de investigação científica a produção discursiva literomusical da Música Popular Brasileira, o Grupo Discuta tem como objetivo promover uma leitura desse tipo de discurso, principalmente no que tange à perspectiva de suas condições de produção – havendo, dessa forma, a carência de estudos que tenham como foco a perspectiva do pesquisador, tão importante para as considerações discursivas.

Em estudo anterior (PEIXOTO; 2005), baseando-nos numa pesquisa mais ampla, de Costa (2001) – em que se realizou um mapeamento dos posicionamentos que compõem a produção literomusical brasileira, já havíamos empreendido uma análise com esse enfoque, no sentido de identificar de que maneira se deu o entrecruzamento de dois movimentos estético-ideológicos (Tropicalismo e Cultura Pop) para o surgimento de uma geração de cancionista da década de 1990. E, por um recorte metodológico, detivemo-nos na produção literomusical de Adriana Calcanhotto, por ser considerada uma das mais representativas integrantes do agrupamento discursivo ao qual pertence.

Já nessa pesquisa, percebemos que o fenômeno investigado não se manifestava apenas no universo cancional da artista; sua filiação ao movimento Pop, tendo como um dos principais discursos fundadores a dispersão discursiva promovida

pelo Tropicalismo, se deu de maneira que a canção era apenas um pretexto para que viessem à tona tantas outras formas de mostrar essa interdiscursividade. Nela, a necessidade de se fazer uma abordagem que pudesse contemplar a multiplicidade de signos que a cancionista mobilizava para dizer, em sua linguagem Pop, era mais evidente do que apenas reconhecê-las e identificá-las, havendo, portanto, a urgência de estudos que conseguissem dar conta de grande parte da ocorrência do fenômeno.

A partir da constatação de tal lacuna, tanto teórica quanto metodológica, a pesquisa aqui realizada procurou apontar caminhos para uma compreensibilidade satisfatória acerca do fenômeno que imbrica linguagens para, cada uma, a seu modo, dizerem e, com isso, interagirem e, dessa forma, criarem outras possibilidades de sentido.

4.2 Definindo o corpus

O discurso literomusical se difunde socialmente de várias formas: canções, notícias, biografias, shows, entrevistas etc., afinal, esse tipo de discurso perpassa as mais diferentes esferas e situações da sociedade. Entretanto, para alcançarmos os objetivos aqui definidos, teremos como corpus a ser utilizado para a análise do fenômeno o álbum fonográfico, que é o objeto empírico, a materialidade textual com a qual teremos contato direto para chegarmos aos discursos em questão. Também porque é nele onde o investimento cancional realizado pelo cancionista se concretiza, fica registrado em uma forma de mídia estabilizada.

Chamamos aqui de “álbum fonográfico” o objeto de discurso que tem a base de sua nomenclatura extraída da ideia de algo que é constituído de páginas, possibilitando, portanto, folheá-las; além disso, também recebe herança da fotografia como algo com imagens a serem exploradas, a serem visualizadas. Sem falar ainda no termo “fonográfico”, que traduz a ideia de registro impresso de material sonoro.

Consideramos o álbum fonográfico é uma produção composta por:

- *Encarte*: suporte do álbum fonográfico impresso em papel cuja qualidade, textura, formato (livreto, pôster, folder etc.) e extensão são variáveis. É composto invariavelmente de *capa* e *ficha técnica*; em alguns casos, não

apresentam as letras das canções, como também a presença ou não de imagens visuais também é variável;

- *Contracapa*: encontrando-se no verso do álbum – e não do encarte – é onde, geralmente, encontram-se os títulos das canções presentes no álbum;
- *Anverso da contracapa*: é o local onde é afixado o *label* – o material onde são gravados os fonogramas. Sua localização é pertinente, tendo em vista o fato de que
- *Label* (o próprio CD): suporte material de plástico onde, em sua face superior, podem vir inseridas imagens ou, pelo menos, dados técnicos da gravadora;
- *Invólucro*: material que “suporta” todos os componentes citados; geralmente de plástico transparente – com exceção do anverso da capa, que pode também vir em plástico preto – tem propriedades de continente para os conteúdos que comporta.

Como já dissemos, a década de 90 foi o período, na Música Popular Brasileira, marcante e que se tornaria decisivo por décadas. Esse foi o período em que ocorreram dois momentos bastante importantes: o fim dos famosos “bolachões” – os discos de vinil – e, com isso, a transição para os Compact Disc – o célebre CD. E já nos é sabido que essa transição custou muito aos artistas gráficos que trabalhavam com o formato antigo, em que não mais se podia contemplar o trabalho do artista do álbum também no álbum como uma extensão, uma continuidade de seu dizer artístico.

No sentido de buscar entender como se deu esse processo de transição e ao mesmo tempo o surgimento de uma geração de cancionistas que se viram em novo contexto da indústria fonográfica, definimos a produção discursiva imagético-cancional de Adriana Calcanhotto compreendida durante esse período durante a década de 1990, que são os seguintes álbuns:

- Enguiço (1990);
- Senhas (1992);
- A Fábrica do Poema (1994);
- Maritmo (1998);
- Público (2000).

Sabemos que a produção discursiva da referida cancionista se estende até mais recentemente. Entretanto, por uma questão de delimitação do corpus (o qual já pode ser considerado bastante extenso), consideramos suficientemente satisfatória a definição desse corpus, tendo em vista que é o período que marca desde o surgimento dessa geração até sua consolidação, que não se encerra no ano de 2000, mas o critério temporal foi um fator determinante para o fechamento de um ciclo na produção discursiva dessa cancionista. Embora sua produção literomusical tenha se iniciado nesse processo de transição do álbum fonográfico cuja mídia era o disco de vinil para o álbum cuja mídia era o disco de CD (Compact Disc), não utilizaremos como corpus o primeiro tipo, tendo em vista não só a dificuldade de acesso a essa materialidade (pela sua raridade comercial, sendo, hoje, objeto de colecionador), mas também pelo fato de que não faz parte dos nossos objetivos perceber as implicações enunciativas dessa transição – até mesmo porque o conteúdo, em ambas as formas de mídia, permanece⁷. Além da facilidade de acesso, os álbuns em formato de CD são mais facilmente manejáveis, o que acaba também facilitando o procedimento de leitura.

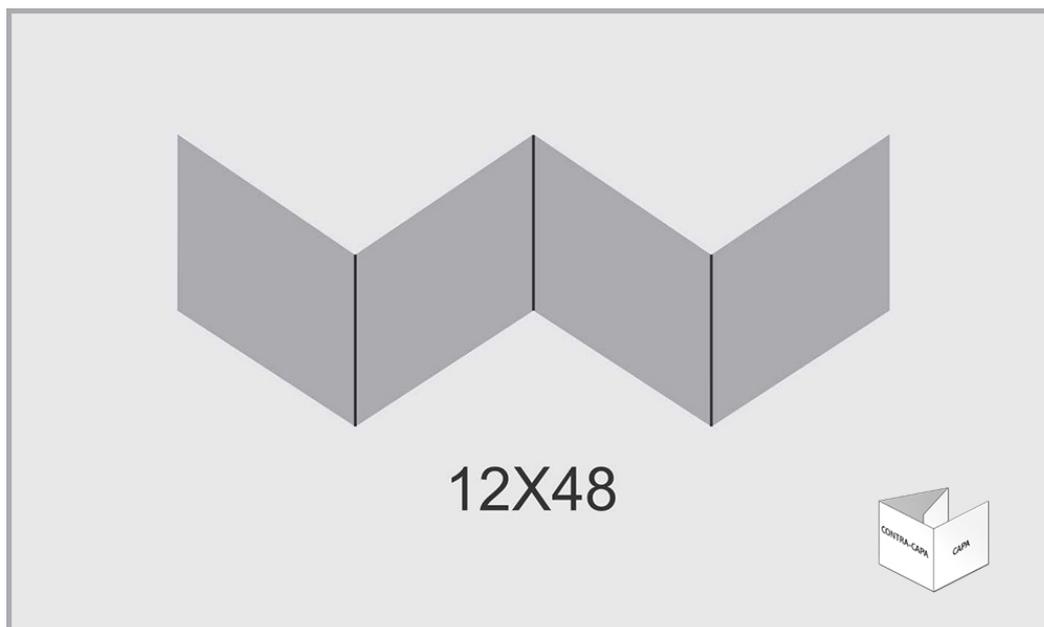
Totalizando 68 (sessenta e oito) canções, os cinco álbuns que constituem o corpus da pesquisa são dispostos de maneiras diferentes. A forma como o encarte do álbum é constituído irá interferir no procedimento de leitura. Enquanto o primeiro (álbum “Enguiço”) é constituído em forma de folder e o segundo (“Senhas”), de pôster, os três últimos encartes (“A Fábrica do Poema”, “Maritmo” e “Público”) são dispostos em formato de livreto.

Chamamos de folder o formato em que o encarte é constituído de dobras cujas faces se abrem longitudinalmente, o que permite que, aberto em sua totalidade, ver todo o conteúdo de um lado da folha e, assim, localizar e relacionar mais claramente o conjunto de canções de um lado da folha.

Exemplo de formato de folder:

⁷ Informação confirmada pelo pesquisador ao ter tido acesso a tal material, em época anterior à pesquisa.

Figura 22 – Formato de folder



Fonte <http://www.prensagemdecad.com.br/>; (acessado em 23/12/2013).

O formato do álbum do tipo pôster se caracteriza por abrir-se de maneira que as faces de um lado fiquem todas visíveis, também fazendo localizar e relacionar mais claramente o conjunto de canções de um lado da folha.

Exemplo de encarte do tipo pôster:

Figura 23 – Formato de pôster



Fonte: <http://www.macprovideo.com/pt/hub/photoshop/create-a-cd-cover-using-an-indesign-template>;
(acessado em 23/12/2013).

Esse tipo de formato permite que, aberto, tenha se um painel através do qual é possível ter uma visão geral de todo o conjunto de canções que compõe o álbum, sem que, com isso, haja distinção entre elas ou ainda que a leitura de uma prescinda da leitura da outra.

O encarte no formato de livreto é aquele que é constituído de páginas cuja visibilidade dos conteúdos de uma página é independente de outra, conferindo-lhes, então, autonomia enunciativa.

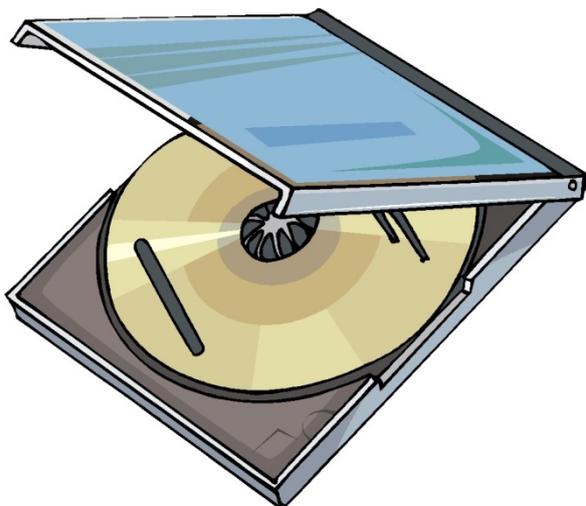
Figura 20 – Encarte tipo livreto



Fonte <http://www.prensagemdecad.com.br/>; (acessado em 23/12/2013).

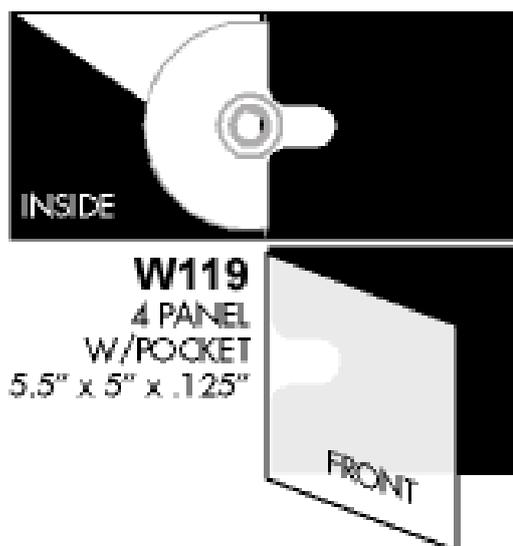
Apenas o álbum “Público” é constituído de um *template* que dispensa a caixa de plástico que portava o encarte, como vemos na imagem abaixo:

Figura 25 – Formato tradicional de CD



Fonte: <http://diversosassuntosbrasil.blogspot.com.br/2011/05/solucao-bug-do-cd-de-audio-no-ubuntu.html>; (acessado em 23/12/2013).

Figura 26 – Template do álbum “Público”



Fonte: <http://www.discmakers.com/templates/popup/w119.asp>; (acessado em 23/12/2013).

Como dizem os autores, modo como os discursos nos são apresentados já nos permite fazer inferências acerca de como o fenômeno ocorre; isso implica dizer que fazer tais considerações acerca do mídiun e do dispositivo comunicativo em que as canções nos são apresentadas já é elemento que propicia a construção de sentidos.

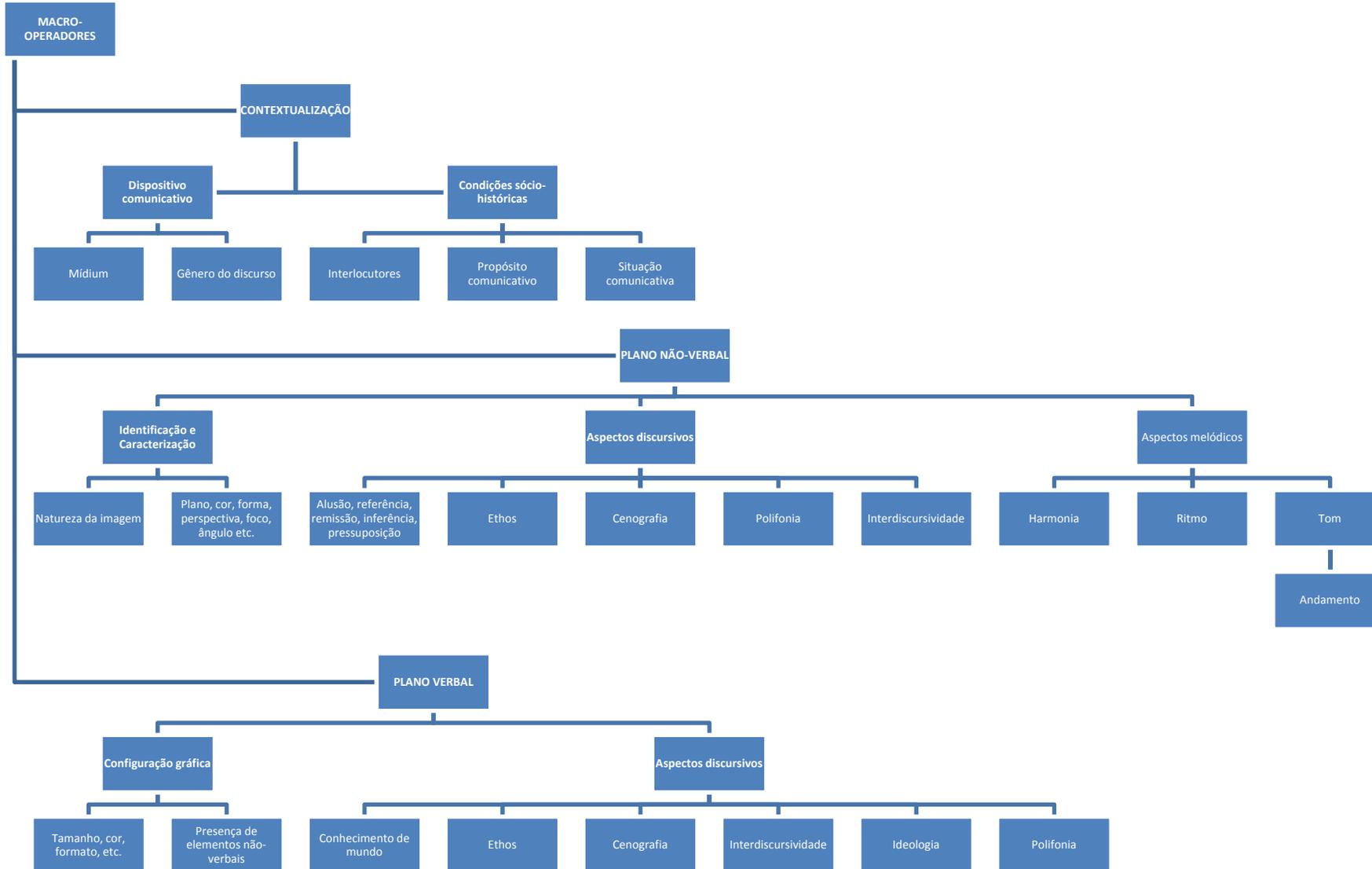
5.3 Procedimentos operacionais da pesquisa

O início de nosso empreendimento analítico se dará, tendo como base os pressupostos teóricos que aqui nos fundamentam, a partir da distinção de três grandes núcleos analíticos (macro-operadores), a partir dos quais serão definidas as categorias. A partir dos pressupostos teóricos aqui apresentados, tanto da AD quanto de outras perspectivas teóricas, elaboramos um guia cuja finalidade é, com ele, delinear os caminhos a serem percorridos, a fim de se alcançar os objetivos predefinidos. Com base nele, identificaremos as categorias através das quais é possível perceber a ocorrência do fenômeno.

A análise dos álbuns seguirá a sequência cronológica em que eles foram lançados. Aplicados a cada um deles, os macro-operadores, constituídos de unidades menores, apresentam especificamente as categorias; por meio delas é que poderemos observar como se dá a relação entre os discursos. Partiremos do pressuposto de que cada álbum é constituído a partir de uma temática central sobre a qual cada uma das canções do álbum, de alguma maneira, se relaciona e cuja referência principal é indiciada pelo próprio título do álbum. A análise aqui empreendida não foi feita de uma linguagem uma posterior à outra, e sim concomitantemente. Não foi uma análise compreendida de duas fases (uma do plano verbal e outra do plano não-verbal), e sim a análise simultânea, uma em função da outra, e não uma em decorrência, como consequência da outra. Para esta pesquisa, as análises foram feitas de acordo com a maneira como as linguagens estão dispostas nos álbuns. E, dessa forma, podemos classificar os modos de análise: o modo geral e o modo específico. Consideramos aqui o modo geral como aquele em que não serão feitas as análises de canções e das imagens em particular: as canções serão analisadas de acordo com as imagens que aparecem no conjunto da obra do álbum. E no modo específico, as canções serão analisadas de acordo com cada imagem que aparece impressa na mesma página da letra da canção.

4.4 GUIA PARA ANÁLISE DO DISCURSO IMAGÉTICO-CANCIONAL

Quadro 2 – Guia para análise do discurso imagético-cancional



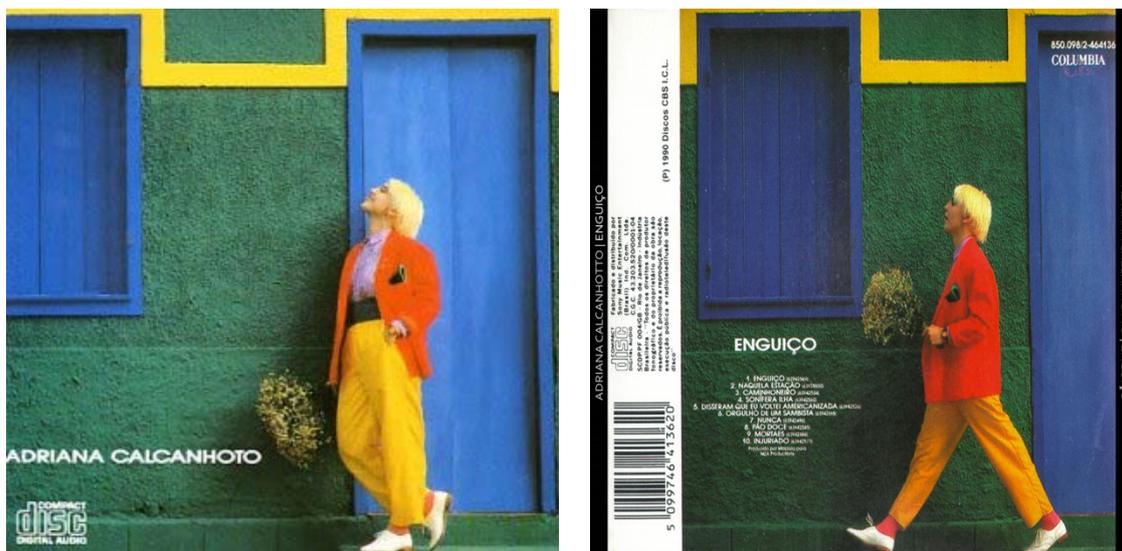
Como acreditamos ter esclarecido o que venha a ser cada das categorias apresentadas nesse quadro geral, consideramos dispensável – para não correremos o risco de sermos redundantes – a explicação de cada uma delas. É preciso lembrar, portanto, que, para a efetivação da análise, não será necessária a utilização de todas elas – até mesmo porque não cabe aqui realizarmos uma exegese, cuja finalidade seria esgotar todas as possibilidades interpretativas dos textos verbais e dos visuais. Tendo sempre em mente o objetivo da análise, não serão feitas considerações interpretativas que não venham a corroborar com a meta a ser alcançada – o que significa dizer que não obrigatoriamente nem todas as canções farão parte da caracterização analítica, sem prescindir, com isso, de suas respectivas leituras.

Vale dizer também que fugimos de um didatismo regular, em que, para cada categoria analisada, distinguimos suas considerações de maneira evidenciada; optamos pela espontaneidade de um texto cuja construção se dará à medida que elas forem requisitadas. Fazemos também a ressalva sobre a relevância das categorias que contemplem o aspecto melódico da canção; embora elas não tenham sido tão recorridas (por conta não só da necessidade de um maior enfoque delas numa análise de cunho linguístico, mas também pela complexidade, variedade e extensão do corpus), reconhecemos que o grau de significação que lhes é inerente seja importante investimento para a investigação do fenômeno.

5 ANÁLISE DOS ÁLBUNS FONOGRAFICOS

5.1 “Enguiço”

Figura 27 – Capa e contracapa do álbum “Enguiço”



Fonte: <http://www.coveralia.com/caraturas/Adriana-Calcanhotto-Enguico-Trasera.php> (acessado em 23/12/2013).

Seguindo o guia, apresentaremos uma breve contextualização que identifica as condições de produção do álbum. A obra “Enguiço” foi inicialmente lançada em vinil, em 1988, surgiu num período de bastante efervescência no País, em vários âmbitos. Na política, estávamos saindo de um longo período ditatorial, mas, mesmo quatro anos após o término desse turbulento momento político brasileiro, o brasileiro ainda vivia com a tensão de um revanchismo militar; a expectativa de uma volta à repressão, ao silenciamento de toda e qualquer manifestação popular fazia a sociedade civil sair, aos poucos, de um ostracismo que a fez calar por muito tempo. O “Diretas Já!”, que era a retomada da democracia pelo povo brasileiro, representava voltar a ter a validação dos direitos e, principalmente, para o contexto sociocultural da época, a possibilidade de se efetivar a liberdade de expressão.

Fazendo uso desse direito, o cenário musical brasileiro vivia a explosão do surgimento de uma vertente do Rock’n Roll no Brasil, adquirindo bastante autonomia desse jeito muito próprio de fazer o rock, sem ser mera cópia das produções internacionais. Considerando as diferentes vertentes, de uma maneira geral, podemos

dizer que grupos como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs, Barão Vermelho, RPM, Capital Inicial, Engenheiros do Havaí, dentre tantos outros, ganharam notoriedade em âmbito nacional, promovendo um rock com fortes influências da Canção Pop internacional – além da nítida influência de nomes como The Beatles, Rolling Stones, Elvis Presley, Pink Floyd, Janis Joplin, também se percebiam traços de nomes como Madonna, Michael Jackson, Prince, U2, Guns'n Roses.

Paralelamente a essas manifestações, a música romântica produzida por nomes tradicionais da época explorava temáticas voltadas para um lirismo exacerbado, carregado de sentimentalismo, descrito nas desilusões e perdas amorosas, o que, inevitavelmente, acabou culminando num pieguismo desmedido, passando, então, a se tornar a chamada “música brega”. Wando, José Augusto, Joana, Marquinhos Moura, Giliardi, Rosana, Odair José e tantos outros compunham uma legião diferente dos que se consideravam assumidamente brega, como Reginaldo Rossi, Waldick Soriano, Raimundo Soldado e Bartô Galeno.

Dentro desse contexto de profusão diversa, “Enguiço” é construído em meio a todo esse caldeirão cultural, trazendo toda a pluralidade ideológica desses diversos posicionamentos, absorvendo de cada um elementos para compor uma obra que mostrasse essas múltiplas faces da Música Popular Brasileira. Dessa forma, a obra tenderia a ser uma conjuntura desordenada, desconexa; entretanto, a obra é alinhavada por um único fio condutor, estabelecendo, assim, a linha que dá a coerência ao álbum. Essa linha é a discussão em torno de uma temática.

Uma clara evidência em “Enguiço” é um olhar para trás para buscar o que já havia sido dito e que se adequaria à sua produção, o que não significa apenas revelar sua influência, sua fonte. Fortemente influenciada pelas produções literomusicais da década anterior, “Enguiço” não deixou de também olhar para os lados, trazendo sua contemporaneidade, revelando que outras produções eram feitas por aquele momento. Apesar de conter apenas dez canções, o álbum apresenta uma essência bastante heterogênea, cujo caráter polifônico da obra se percebe quando a cancionista traz à baila um conjunto de produções discursivas que, aparentemente, não apresentam qualquer relação. Entretanto, seu trabalho está em conseguir construir um discurso coeso, reunindo canções em que ela vai compatibilizando-as, fazendo-as dialogarem entre si, com diferentes vozes, de diferentes posicionamentos, tempos e formações discursivas, a se entreverem, a apresentarem nuances, posicionamentos diversos em torno do mesmo tema – o desencontro lírico-amoroso – cujo resultado foi um discurso que, além de

coerente, possibilitou a discussão do tema sob outras perspectivas: a tentativa de sucesso, o humor, o isolamento, a superação etc..

Investir numa temática universal – a desilusão, o fracasso, o amor que não deu certo – para ser o tema central de um álbum fonográfico de estreia de uma cancionista, muito mais do que “chover no molhado”, está em consonância com a ideia de uma produção que não se pretende ser inaugural, livrando-se da responsabilidade de “reinventar a roda”. Iniciar uma trajetória artística lançando-se no mercado fonográfico brasileiro, que vivia um período em que grandes vendagens de discos representavam sucesso, definindo como tema central do disco um assunto já tão abordado entre letristas e compositores de todas as gerações e agrupamentos discursivos propõe não somente a adesão de uma grande parcela da comunidade discursiva a quem se destina; o propósito comunicativo do álbum pode ser visto como principalmente o de apresentar esse conjunto de textos (canções) em um contexto específico, cujos efeitos de sentido são reconstruídos exatamente no jogo interativo e dialógico que elas em conjunto compõem. Dessa forma, a resignificação de cada uma delas é propiciada, além da incorporação do ethos que é feita a cada interpretação, pelo contexto criado pela cancionista, cujo espaço criado é uma arena, uma praça, em que as canções ora convergem, ora se afastam, contando episódios desse desencontro amoroso.

Conforme a temática central discutida, para Barthes, em “Fragmentos do discurso amoroso”, ninguém conseguiu dar conta de explicar o que sente o sujeito amoroso, enamorado. No entanto, o que se pode afirmar a respeito do sujeito discursivo sobre a tomada da decisão de ir à busca da pessoa amada é que depende do quanto se tem de afeto por ela; é uma questão estrutural, psíquica. E, como a temática da perda de algo ou alguém é sempre bastante recorrente dentre os diversos agrupamentos discursivos da canção popular brasileira, a cancionista promove seus investimentos interdiscursivos em torno de uma discussão que, por ser universal, acaba por resignificar cada uma das canções em diálogo entre si, dentro do contexto histórico e sociocultural em que elas se inserem.

A Psicanálise, uma das principais teorias de base da AD, aponta para algumas explicações sobre os significados da perda. Para essa teoria, o processo de perda pelo qual o sujeito passa o faz desenvolver o luto, que nada mais é do que a forma como ele faz uso de mecanismos de defesa do ego para tentar conseguir sobreviver após essa perda. O sujeito, ao tentar livrar-se desse mal-estar, utiliza-se de estratégias de

sobrevivência tais como o recalque, a sublimação, o isolamento ou a denegação do sofrimento.

O luto resultante de uma perda, no sistema inconsciente, precisa ser determinado por um tempo; caso isso não aconteça, torna-se uma situação propícia para o surgimento do que se chama de melancolia, por meio da qual o sujeito melancólico entra em um estado de profunda introspecção. Para tentar livrar-se desse mal-estar, que é o luto, o sujeito, como estratégia de superação, entra no processo de sublimação e determinada para si a forma que lhe convém de acordo principalmente com suas aptidões: produzir poemas, esculturas, pinturas, textos literários, cancionais etc. No caso em análise, a gravação de um disco possibilita ver não só a necessidade de esse sujeito mobilizar tais produções discursivas e tomá-las como um dizer seu como também a necessidade de publicar, divulgar tal acontecimento.

Novaes (2007), ao tratar da construção de uma imagem de si, baseada numa perspectiva psicanalítica, respalda a discussão, dizendo que

vale dizer, conforme salientou Freud, que a arte não só faz parte como possui um lugar privilegiado e de destaque nos processos de sublimação do sujeito, pois é considerada uma forma psiquicamente saudável do sujeito lidar com determinadas frustrações e, sobretudo, com os desejos recalçados.

Entretanto, a autora continua, afirmando acerca das tentativas de superação:

O discurso da superação dos limites gera no sujeito um sentimento/sensação de fracasso sinalizado por Ehrenberg (1998) em seu livro sobre o estatuto da depressão como uma patologia própria da contemporaneidade, em contraposição às neuroses identificadas por Freud no início do século passado.

Assim, o sujeito do “Enguiço” é esse sujeito que é imobilizado pragmaticamente, mas que está em processo de sublimação desse luto pelo que não deu certo, pela perda. As canções que compõem o álbum constroem um todo harmônico, um objeto único, multiforme, como um mosaico, constituído de peças variadas, de diferentes naturezas, texturas, formas que revelam o ethos do *bricoleur*, do sujeito que mobiliza e se apropria de diversos posicionamentos discursivos, fazendo dessa interdiscursividade uma característica não apenas constitutiva, mas que se evidencia quando postas em diálogo, num constructo coerente, que propicia uma rede de sentidos delimitada pelo “conjunto de coerções, ou regras semânticas” (conferir no Gênese).

Quanto ao plano não verbal do álbum, algumas considerações são bem relevantes. Como vimos, historicamente, a capa de um disco deixou de ser mero invólucro e passou a adquirir outro status, de acordo com os investimentos imagéticos feitos ao longo dos anos. Para o contexto em que o disco foi lançado, a capa já tinha a atribuição de ser o elemento responsável pela divulgação desse produto a ser comercializado. A capa é elaborada com o intuito de atrair a atenção do público consumidor para a efetivação do interesse pela compra. Sabendo que, historicamente, a capa deixou de ser mero invólucro para o disco e acabou adquirindo a “responsabilidade” de ser a “propaganda” do produto a ser vendido – que é a canção. De uma maneira geral, podemos dizer que o efeito surtido foi de êxito, já que o álbum, em seu período de lançamento, obteve Disco de Ouro, chegando a superar cinquenta mil cópias vendidas.

Mais especificamente ao que se refere à presença da imagem visual, o plano não verbal é composto pela capa, contracapa e o verso, onde estão os títulos das canções. Não diferente da proposta da maioria das capas de discos, seu tom persuasivo se dá com a presença marcante de cores fortes, tanto da cenografia enunciativa quanto das vestimentas utilizadas pela artista. O uso da fotografia – em vez de gravura, desenho ou pintura, por exemplo – que retrata um dado instante da cancionista-personagem confere-lhe mais realismo, um maior valor de verdade ao que se enuncia, muito embora o uso de dois planos bem próximos entre si (complementar) são evidências de uma elaboração que busca a efetivação dos sentidos que propicia. E, seguindo a classificação definida por Carnicel (op. cit.), percebemos que, de uma maneira geral, em se tratando de capas de discos, nos casos em que o artista é o fotografado, a foto transita entre negociada e consentida, visto que, ao mesmo tempo em que há toda uma elaboração para a cena enunciada, o artista procura imprimir um ar de naturalidade, como se, por acaso, ele estivesse se deixando ser fotografado. Assim é a capa de “Enguiço”: uma pintura que revela um flagrante.

Percebe-se que o *spectrum* retratado é a própria artista (em vez de outro “ator” da cena), incorporando a persona de alguém que, na capa, chega à casa da pessoa amada (percebe-se pelo *punctum* que é o ramalhete de flores em suas mãos). O ar de satisfação, o espírito de animosidade são facilmente perceptíveis pela sua expressão facial; suas roupas extravagantemente coloridas, com o predomínio de cores fortes, primitivas buscam uma adesão do outro (a pessoa amada), em quem se percebe também a preferência pelas cores fortes que se manifestam na fachada da casa. O caráter

apelativo das cores fortes das vestimentas da personagem revela a incorporação de um ethos que busca assimilar o gosto da pessoa amada, que mora em uma casa com a mesma profusão de cores fortes. Mas, mesmo com flores e cores fortes, o sujeito não obtém êxito, por isso “enguiça” e volta para casa, como se vê na contracapa. A ideia de enguiço se manifesta na expressão facial da personagem que possibilita perceber sua insatisfação, descontentamento.

Observando o eixo temático de cada uma das dez canções, em todas elas se verifica o caráter disfórico do sujeito com seu objeto, o que justifica, portanto, o título do disco como “Enguiço”, referente a algo que quebrou, que não deu certo, cujas tentativas foram em vão. Enquanto na capa há a cena estática, revelando a ideia de espera, de paciência, na contracapa, vê-se a personagem em movimento, como se estivesse “saindo de cena”, em que se cansou de esperar, ideia que se confirma pela mudança de expressão facial, agora mais séria, mais sisuda. A ideia de “enguiço” se manifesta, na imagem, com a ida não muito bem sucedida ao ir à casa da pessoa amada levando um ramallete e, como a tentativa fora frustrada, ela volta com o mesmo ramallete.

A cena enunciada na capa tem como sujeito da enunciação a cancionista, corporificando o ethos do sujeito enamorado, numa figura masculinizada pela calça e paletó. Parado, numa postura de descanso, encostado na porta da casa, com olhar contemplativo para a fachada e expressão risonha, o sujeito sem equilíbrio em relação a um eixo vertical, ao que Dondis (1997) define como o estado oposto ao colapso. Essa sua postura de aparente desequilíbrio manifesta a corporalidade do ethos de quem se encontra num estado de ânima de descontração, parecendo livre de tensões. O *tom* que se verifica é o do despojamento, do desprendimento, da descontração; apesar da roupa formal – para conferir-lhe respeito, seriedade, consideração, a informalidade do jeito é o que define a maneira como ele parece ser. É bem possível que não seja hábito desse sujeito vestir-se de maneira tão “exuberante” e ter o cabelo descolorido, meio desarrumado (quase Andy Warhol), mas tal feita se justifica como mais um recurso do seu “plano estratégico” de conseguir a adesão da pessoa amada.

Tendo como componente cenográfico enunciativo a fachada da casa, há que se fazerem algumas considerações. A urbanidade que se verifica na indumentária investida pelo sujeito da cena, com suas roupas largas e das cores em seus matizes primários, já evidencia sua nítida influência na estética da Pop Art. Consolida-se, dessa forma, o conceito de *prática intersemiótica*, cuja postura ideológica e práxis se

manifesta na elaboração do projeto gráfico do álbum. A referência ao movimento se dá quando a cancionista investe num modo de dizer cancional que se aproxime do modo de dizer de uma “estética do apelo” à intensidade das cores, cujos sentidos não estão nem em sua imanência nem numa exterioridade alheia ao texto. Os princípios norteadores do manifesto da Pop Art são retomados na prática discursiva de Adriana Calcanhotto não apenas como inspiração ou mero elemento incidental, mas sim como um componente constitutivo de uma heterogeneidade a que a obra se propõe a apresentar. Tal como as obras adeptas do discurso jansenista quanto do humanista devoto, discutido por Maingueneau (1984), que apresentavam traços, evidências, marcas de sua fonte legitimante, a produção discursiva “Enguiço” também investe no mesmo fenômeno ao propor, numa prática discursiva literomusical, uma discussão em torno dos mesmos preceitos artísticos: a cultura do kitsch, a heterogeneidade de que se constituem as práticas sociais, a estetização daquilo que é feito para ser consumido, a possibilidade de refletir sobre as práticas contemporâneas da sociedade vigente.

Da mesma forma que a Pop Art busca promover tais ações, a prática intersemiótica investida pela cancionista também busca legitimar suas práticas cancionista seguindo as mesmas orientações. Até mesmo o gesto enunciativo de ela, enquanto mulher, apresentar-se com as vestimentas típicas de um homem – sem necessariamente estar travestida como tal – revela a ousadia de, já na capa de um primeiro álbum fonográfico, promover a dubiedade acerca da sexualidade, ambiguidade do mundo moderno, questionamento empreendido pelo movimento, inclusive pelo próprio líder Andy Warhol.

Ao filiar-se a essa importante movimento estético-ideológico de âmbito internacional das artes plásticas, o sujeito já revela seu olhar para uma “arte globalizada”, cuja finalidade (o consumo) também possa ser assimilada no discurso literomusical. Paralelamente, também se percebe o cromatismo dos matizes primários na fachada da casa, em que se manifesta uma rusticidade, um retorno ao que é original; a topografia apresentada, que faz parte, de maneira geral, da paisagem interiorana brasileira (pela arquitetura da casa), é a de um lugar distante dos grandes centros urbanos, onde predominam os traços de uma cultura diferente da do sujeito que espera à porta. Assim, o contraste do urbano e do rural, do cosmopolita com o interiorano, do moderno com o rústico encontra o ponto de fusão entre as aparentes oposições por meio do primitivismo das cores da casa e das vestimentas do sujeito que chega.

De acordo com o que apresenta Dondis (op. cit.), todas as cores que se apresentam na capa fazem parte do diagrama do círculo cromático: verde, amarelo, azul, e vermelho. Da mesma forma que o autor apresenta a maneira de como as cores se relacionam, as cores presentes na capa se fundem e se relacionam da mesma maneira apresentada, como se não fosse mais possível distinguir quais cores fazem parte ou da fachada ou do sujeito.

O gesto de se levar flores à casa da pessoa amada possui uma simbologia cultural que remete à ideia de desejo de felicitações, de esperança, demonstração de bem querência; levar flores a alguém é interpretado socialmente como o desejo de fazer brotarem frutos, reforçar laços, promover vínculos afetivos. E, quebrando a tradição de se levar à pessoa amada o buquê de rosas vermelhas, o sujeito enunciador leva um ramallete de chuva-de-prata. Motivado possivelmente pelas preferências da pessoa amada, é preciso perceber essa escolha como mais um investimento promovido pelo sujeito para atingir seu objetivo. Vale lembrar que, além da “exoticidade” em romper uma tradição, o branco contrasta com as cores fortes tanto da fachada da casa quanto das vestimentas do sujeito. No contexto encenado, o ramallete é a metaforizado pelas próprias canções, que representam para o leitor/ouvinte o presente, a surpresa, a chegada, um início, o começo de uma história a ser narrada por elas mesmas.

Sobre o aspecto visual do texto verbal do álbum, percebemos que o encarte é do tipo “onda”, com fundo branco em todas as páginas e letras de cor preta – com exceção da capa e da contracapa –, numa fonte com traços finos, suaves, que revela um tom com as mesmas características. Essa configuração gráfica do texto verbal confere-lhe sobriedade, seriedade, o tom de formalidade necessário para enunciar a temática geral apresentada no álbum.

Para início de análise do plano verbal, observemos a letra da canção-título:

Enguiço (Adriana Calcanhoto)

Eu, hoje, ando atrás de algo impressionante
 Que me mate de susto
 Um impulso, um rompante (um discurso, um romance)
 Que é pra me desviar desse mar de calmante
 Rodei New York (Belém) inteira e não te achei
 Você mora em Belém? (com alguém?)

Eu sempre andei atrás de alguém pra andar na frente
 Ah, eu quis me apaixonar, assim, perdidamente

Um engano redondo
O ciúme intuiu meio tarde demais

Ah, o meu orgulho já perdeu teu endereço
Mas, o meu coração não
Eu não
Eu não esqueço.

A canção-título encabeça o rol de canções que abordam a temática. É a canção-protótipo. Uma balada jazzística, quase “trilha sonora” de um espetáculo da Broadway (como “Cats”), que revela o ethos de um sujeito que, entediado pelo marasmo de uma situação cômoda gerada pelo fim de um relacionamento, está em busca de algo que o inquiete, que o surpreenda. O mal-estar do século XXI propicia a esse sujeito essa sensação de insatisfação, de inconstância, de vontade de mudança. “Enguiço” concentra essa ideia de planos não consolidados, de ações não concretizadas, da falha, daquilo que está emperrado, de um funcionamento interrompido. Essa ideia de “enguiço” revela, através do próprio código de linguagem, a urbanidade do termo, lembrando que o termo remete à ideia de engrenagem, peças de um sistema maquinário; significa empecilho, obstáculo, emperramento. Por outro lado, de acordo com as definições fornecidas por Bueno (2009), “enguiço” é o “defeito, desarranjo, mau-olhado, quebranto, briga, confusão”, tendo vista o jogo enunciativo apresentado pela canção, que se confirma com o fato de, mesmo com as tentativas sem sucesso [“Rodei New York (Belém) inteira e não te achei/ Você mora com alguém”], o sujeito não esquece a pessoa amada.

“Naquela Estação” (Caetano Veloso, João Donato), canção responsável pela difusão do nome da cancionista em âmbito nacional, é a letra que retrata o instante do rompimento. A cenografia reportada é a de uma estação ferroviária, marcação topográfica definida já no título, remete à ideia de chegada, mas, no caso narrado na canção, o contexto enunciado é de despedida, situação essa responsável pelo estancamento das ações do sujeito enunciativo, que acaba tendo por consequência a imobilização de suas atividades: “E o meu coração embora/ Finja fazer mil viagens/ Fica batendo, parado naquela estação”.

Configurada essa cena de enguiço, a próxima canção é “Caminhoneiro”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos também enuncia essa situação de um sujeito agora distante da pessoa amada, que tenta matar a saudade com uma fotografia no painel do

caminhão. A canção, tida como representativa da fase brega da dupla que outrora fora consagrada como os ídolos da Jovem Guarda, a juventude da classe média urbana (rebelde, mas nem tanto), apresenta, no conjunto da obra, o propósito da quebra de preconceitos musicais. A gravação dessa canção da dupla revela a filiação à postura de não se prender a uma única forma de se fazer canções, do caráter transitório, instável das formas de como uma obra pode ser concebida. Gravar uma canção de outro artista significa, além de tomar o discurso do outro como um dizer que também faz parte de sua própria prática discursiva, revela o pertencimento a um posicionamento ideológico que não se pretende inaugural nem monológico. Dessa forma, trazer justamente essa canção de Roberto e Erasmo para o álbum corroborando para o propósito referido anteriormente desconstrói qualquer possibilidade de rótulo, além de mostrar como a dupla é exímia no ofício, inclusive em produções discursivas de outros agrupamentos.

A coerência interna do álbum se mantém, com a interpretação de “Sonífera Ilha”, dos Titãs Toni Belloto, Marcelo Frommer e Sérgio Brito, que também retrata a impossibilidade de junção entre o enunciador e a pessoa amada (“Não posso mais viver assim ao seu lado”). A topografia cenográfica referida funciona como um elemento de sublimação como estratégia que o sujeito utiliza para alucinar-se e, assim, esquecer-se da condição de sujeito enamorado e impossibilitado de estar com a pessoa amada. O tom de lamento por tal fato que se confere no ethos apresentado na interpretação da canção está presente no investimento melódico e no vocal dado pela cancionista; diferentemente da gravação dos rockeiros, a maior duração em algumas vogais, o canto quase sussurrado e a elevação do tom original em alguns trechos, numa batida bossanovista dão à canção o tom intimista, promovendo, então, uma compatibilização natural entre letra e melodia. Com isso, a cancionista opta por não adotar o procedimento original do grupo Titãs, que por sua vez, optaram por diminuir o grau dessa compatibilização.

Se “Disseram que eu voltei americanizada” (Luiz Peixoto e Vicente Paiva), no contexto social, histórico e cultural original em que ela foi gravada, em 1940, funcionou discursivamente como um revide às críticas que Carmem Miranda sofreu após sua volta dos Estados Unidos, o tom de reforço a uma identidade nacional que é premente na canção permanece na interpretação de Adriana Calcanhotto. A diversidade regional brasileira se percebe quando a cancionista faz uso do plurilinguismo interno, vocalizando no canto vários sotaques de diferentes regiões brasileiras. Argumentar que é apenas para ratificar sua brasilidade não é suficiente para justificar o resgate dessa

emblemática canção para compor a obra; é preciso perceber que o gesto enunciativo desse sujeito enamorado objetiva persuadir a pessoa amada. Na capa do álbum, percebemos que a fachada da casa dessa pessoa é pintada com as três cores predominantes que compõem a bandeira brasileira. Sendo assim, gravar essa canção seria a estratégia que esse sujeito mobilizou para mostrar à pessoa amada que sua brasilidade também lhe é evidente e, portanto, compartilham dos mesmos propósitos e fundamentos.

A canção “Orgulho de um sambista” (Gilson de Carvalho), um sambacção que fez sucesso no início da década de 1980, mostra, além de sua influência no samba, em canções radiofônicas, de sucesso, dentro do contexto enunciativo do disco, o tom de desdém por esse amor enguiçado, numa interpretação mais compassada que a original. Considerando o contexto enunciado, os desencontros amorosos entre o mestresala e a porta-bandeira de uma escola de samba envolvem uma terceira pessoa, como forma de demonstrar que a perda não foi a dele, e sim dela, que, além de ter perdido o amor dele, foi substituída por outra mulher e ainda perdeu a disputa de escola campeã no carnaval – enquanto ele ganhou.

Tradicional samba de um dos famosos nomes do chamado “samba de fossa”, o conterrâneo gaúcho Lupicínio Rodrigues, “Nunca” marca a convicção desse sujeito em sua decisão de não reatar com a pessoa amada. Uma letra que se utiliza de hipérboles para afirmar que, apesar da saudade, o sujeito enunciadador desiste da ideia de amar após a experiência dessa desilusão amorosa. Ao final da letra, é cantado “Meu mundo caiu”, de Maysa, promovendo, assim, o diálogo intertextual, funcionando como a confirmação da promessa feita no início da canção lupiciniana. Assim, ratifica-se o ethos do sujeito orgulhoso, como o da canção anterior, que não se deixa ser vencido pelos desígnios do amor; na verdade, o discurso enunciado nada mais é do que uma tentativa consciente de suplantar esse amor não correspondido – é exatamente para reforçar essa conjuntura discursiva que a canção é enunciada no álbum.

Uma possível leitura da canção “Pão doce”, de Carlos Sandroni, no álbum permite que tenhamos uma compreensão para o contexto em que se insere, inclusive se não nos restringirmos apenas a fazer uma leitura dos sentidos superficiais da letra. Entretanto, conforme o contexto temático em que a canção se insere, ela, com seu forte tom confessional, acaba se utilizando do caráter metafórico como estratégia discursiva para disfarçar o profundo amor pela pessoa amada; o investimento discursivo do sujeito em relutar contra as tentações, em resistir às suas implacáveis pulsões, responsáveis por

arroubos de paixão (“Porque, por mais que eu queria esconder,/ a verdade é que eu adorava pão doce”), representa sua tentativa de recalcar o desejo. Sua ingenuidade e ausência de força de vontade, aliadas às doces delicadezas e as lânguidas que o seduziam, faziam-na ter recaídas (“Bastava ver padaria/ que logo eu ia comprar”).

A cancionista consolida o posicionamento de aceitação dessa condição de relacionamento amoroso terminado ao compor “Mortaes”. Apresentando as causas, (“Eu não quero mais abraços nem punhais”), o sujeito pede à pessoa amada para permanecer distante a fim de que se consiga sobreviver a esse luto, já que ele tem tentado sublimar o que lhe aflige (“Quero perder-te no mofo das esquinas/ Esquecer tuas manias e morrer”) apresenta seus êxitos () suas metas. A menção a Elis Regina é mais uma ref(v)erência a um dos maiores ícones da Música Popular Brasileira, famosa, dentre vários motivos, por ser uma das cantoras que também explorou a música romântica, dentre suas vertentes (se é que existem), a do tipo “dor-de-cotovelo”. “Pecados Mortaes” é a referência topográfica utilizada na letra para se referir a um local específico – um bar famoso na década de 1980, em Porto Alegre, onde o sujeito costumava ir para tentar superar o fim desse engodo amoroso (“Derreto e afogo as mágoas/ No Pecados Mortaes”), cuja efetivação desse fim se dá com a oficialização do divórcio (“Penso que até o fim do ano nós estaremos solteiros”).

O malabarismo cancionero (de promover um “equilíbrio” entre letra e melodia, a fim de se obter a naturalidade cancional) empreendido por Dusek em “Injuriado” exemplifica exatamente cada uma das definições acerca da noção de “enguiço”:

Injuriado (Eduardo Dusek)

Mas não é que eu tava numa mais ou menos
 Andando com a rapaziada catita e legal
 Mas de repente detalhes pequenos
 Me fizeram entre outras coisas sair do normal
 Eu fui ficando pouco a pouco injuriado
 Mal humorado, abandonado sem até poder amar
 A tal da crise deixou minha vida maluca
 Com vontade na Tijuca de voltar lá pra Copacabana
 Fui à macumba
 Pedi baixa no emprego
 Me internaram numa clínica
 Depois fui viajar
 Quando voltei foi então que pude constatar
 Que não adianta fazer nada

Pra essa coisa melhorar
E então melhorei!...

O que se tem, então, é esse sujeito, possuído por esse enguiço, passa a incorporar diversas personalidades; é a consolidação muito consciente de seu estado de pleno delírio, alucinação, devaneio, como se ele tivesse entrado num estado de transe, de surto psicótico, em “curto-circuito”; o amor enguiçado, elemento desencadeador dessa desestabilidade psíquica, fez emergir de si várias “personas” – a madame, o malandro, a adolescente, dentre outros – alterou sua velocidade de cantar, o fluxo respiratório e a dicção de alguns fonemas. Seu estado de normalidade que até então vinha sendo controlado através de várias tentativas, definitivamente, desanda, altera-se de modo que ele acaba chegando à conclusão de que não há cura para esse mal, apenas melhoras, típicas de quem sofre de surtos psicóticos.

Um conjunto de canções reunidas por uma cancionista que, por meio dele, promove um jogo interdiscursivo, revelando suas influências, tanto do passado quanto de sua contemporaneidade, reconstruindo-as com novos arranjos e com suas reinterpretações performáticas, fazendo do disco um “lugar” através do qual as vozes discursivas se encontram e, nesse diálogo, elas são ressignificadas, apontando para perspectivas outras. A presença de textos não verbais que apostam em um investimento que foge de uma tendência tradicional de mostrar uma imagem nítida, frontal do rosto do artista, sendo facilmente perceptível pelo leitor/ouvinte, dando preferência a um tipo de investimento que não restringe a imagem a um papel meramente ilustrativo, mas que possibilita outros dizeres além dos descritos nas canções. Está aí, então, o estágio embrionário de uma postura que vem a ser umas das principais características do posicionamento da Canção Pop da música popular brasileira; observaremos como isso se ratificará na análise do próximo álbum. Mas já nessa obra o seu jeito de concatenar pontos de vista advindos de diversas fontes: seu gesto enunciativo de fazerem dialogarem vozes tanto do que se diz “cult” quanto do “brega”, do “kitsch” e do “refinado” para, juntos, construir uma obra, um “produto para consumo” que desmistifica e embaralha as fronteiras que separam tais conceitos é a proposta da Pop Art, cuja referência também se percebe no forte apelo das cores de que se compõe o elemento visual do álbum.

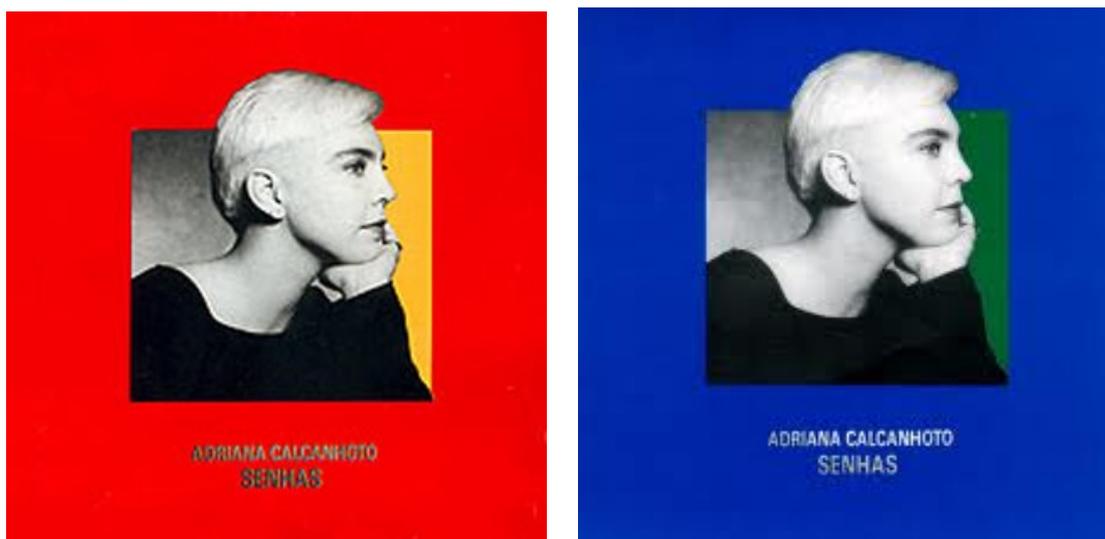
O disco, apesar de não apresentar um conjunto tão extenso de textos visuais – apenas capa e contracapa do encarte e verso do álbum –, ele nos fornece subsídios suficientes para compreender as relações que se estabelecem entre as imagens e as

canções gravadas no disco. Iniciar uma trajetória artística apresentando uma produção discursiva que mobiliza uma série de produções provenientes das mais diversas vertentes da canção popular brasileira e reuni-las todas em torno de uma mesma temática é um desafio que, não sendo bem conduzido, poderia gerar resultados desconexos, incoerentes; entretanto, a repercussão dessa obra dentro da comunidade discursiva responde claramente o quanto a aceitação do público foi satisfatória, afinal não é comum entre os artistas iniciantes apresentarem tais números de vendagem em seu primeiro trabalho.

Em seguida, será feita uma análise do álbum posterior, que foi lançado dois anos após.

5.2. “Senhas” (1992)

Figura 28 – Capa e segunda capa de “Senhas” (1992)



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Senhas_%28%C3%A1lbum%29 (acessado em 23/12/2013).

No que tange às práticas que envolvem produção e consumo no discurso literomusical brasileiro, considera-se – o que é realmente inegável – o número de vendas um dos principais critérios que definem o grau de aceitação de público. Como os do primeiro álbum foram bastante expressivos, se por parte da gravadora há uma cobrança de que pelo menos tal volume de vendas permaneça, cria-se no grande público a expectativa de que o álbum seguinte agrade tanto quanto o anterior. Assim, o segundo álbum de um artista é sempre um desafio, tanto no sentido da manutenção de uma linha

que estabeleça uma coerência entre as obras quanto no sentido de conseguir atender a ambas as expectativas.

“Senhas”, lançado dois anos depois de “Enguiço”, é elaborado a partir de um ponto de partida já definido e consolidado – embora incerto e instável, como costuma ser a carreira artística – aceitando o desafio do segundo álbum, que é sempre a prova de fogo dessa carreira. Embora com traços evidentes do posicionamento discursivo no qual a cancionista se insere no primeiro álbum, é neste onde ela busca (de)marcar seu lugar dentro do amplo campo discursivo, que é o discurso literomusical brasileiro.

Enquanto “Enguiço” representa sua inserção no cenário musical em âmbito nacional, sua maneira de compreender a complexidade dos múltiplos elementos de que a canção popular brasileira se compõe, “Senhas” é a ratificação dessa postura, é a clareza (ou não) do local de onde emana sua voz em meio a todas as demais; é a confirmação da natureza heterogênea de que se constitui esse discurso; é também a continuidade do recado (Wisnik), em que se revelam suas fontes legitimantes, que influenciam e homologam sua produção.

O início da década de 1990 é marcado pela forte influência da Canção Pop internacional, com maior ênfase na produção norte-americana; o mercado da indústria fonográfica no mundo atinge números estratosféricos com as vendagens de mega-stars como Michael Jackson e Madonna. No Brasil, enquanto tais sonoridades invadem massivamente as rádios, a produção literomusical da época investe nas mais diversificadas formas de canção popular: tanto ícones de gerações anteriores (Roberto e Erasmo Carlos, Wanderleia, Maria Bethânia, Gal Costa, Simone, Fafá de Belém, Fagner) como novos nomes no cenário musical (Joana, Marquinhos Moura, Rosana, José Augusto, Adriana – não a Calcanhotto, Rosimary, Biafra) investem predominantemente nas temáticas que envolvem o lirismo, romantismo – esta nova geração, inclusive, era considerada brega.

O rock brasileiro surgido nessa década ganhava feições próprias, de maneira a criar uma identidade bastante peculiar, distanciando-se das chamadas “lendas do rock” tradicionalmente conhecidas pelo mundo, sendo chamado de “BRock” sem, no entanto, adquirir uma conotação nacionalista, sem estar necessariamente voltada para questões como “brasilidade” ou algo similar. Titãs, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho e Ultraje a Rigor, como já dissemos, criavam uma nova estética para reproduzir a verve essencial do rock.

Do nordeste brasileiro, enquanto alguns nomes despontam em âmbito nacional, como Cremilda, Genival Lacerda, investem no humor em sua prática discursiva de fazerem forró. É também nessa época que surge no Ceará uma geração de forrozeiros que Mastruz com Leite, Mel com Terra, Cavalo de Pau, Rabo de Saia etc.

“Senhas” é o álbum que marca a chegada da artista à megalópole carioca, onde se concentra grande parte da efervescência cultural brasileira, onde estão as grandes manifestações artístico-culturais brasileiras; além disso, é preciso lembrar que é onde também se concentram os escritórios empresariais que tratam, agenciam e promovem as questões negociais dos artistas brasileiros que pretendem estar no *mainstream*.

O álbum “Senhas” tem como característica discursiva eminente seu delineamento espacial dentro do discurso literomusical brasileiro, no sentido de definir seu posicionamento. Tal definição advém da necessidade tanto de se confirmar sua tomada de posição no álbum anterior quanto de identificar essa sua posição em relação às demais que compõem esse discurso. E a peculiaridade dessa geração é que, devido ao fato de terem se influenciado por diversas origens, não faria sentido, portanto, limitarem-se a formar um grupo fechado, um clube restrito, de onde só se pode esperar o óbvio. Essa geração promoveu uma dispersão em sua prática discursiva tal qual a maneira como eles compreendem o fenômeno da pluralidade da MPB. A canção pop da década de 90, mesmo sem a necessidade da formação de um grupo, mas sim de um agrupamento, compactuava dos mesmos ideais musicais, cada um com sua singularidade, com suas idiossincrasias; entretanto, é possível se perceber regularidades no que se refere às suas fontes legitimantes.

Diferentemente do álbum anterior, o formato do encarte de “Senhas” permite que ele seja manuseado de forma a abrir-se formando um pôster. Outra característica é o fato de ele ter a mesma imagem, com outras cores no verso do encarte, possibilitando-o, assim, de também poder ser a capa, inclusive contendo as mesmas inscrições verbais – nome da artista e o título do álbum. Ao abrir o encarte, há outra imagem da artista – agora frontal – em que ela revela também um ar reflexivo, uma postura sóbria, contemplativa, com a mesma natureza de tom acinzentado de que se compõe a cor da capa.

A forma simples de como a capa foi elaborada sintetiza toda a intensidade que se percebe na composição geral da obra no que se refere ao conjunto das canções. O minimalismo da capa se estrutura a partir dos preceitos de que se vale sua influência

num tipo de arte mais figurativa, em que a constante presença das cores é importante elemento significativo na construção do álbum. Desempenhando sua função apelativa, a intensidade da cor vermelha não pode ser vista como mero painel ou moldura, mas como elemento cenográfico em cuja fotografia da cancionista se insere.

O vermelho na composição da capa é o espaço em que a obra se insere; representando o vigor, a força, a cor, tanto a vermelha de um lado do encarte quanto a azul do outro, é a referência às artes plásticas e a técnica de sobreposição da fotografia da cancionista sobre o plano da cor (percebe-se a utilização de tal técnica observando que a imagem da cabeça da artista está acima do quadro que limita o plano da fotografia) é um dos principais recursos de manipulação da imagem para a elaboração de uma obra de arte Pop. No centro do vermelho, a fotografia da artista, em tom acinzentado, recebe a intervenção de outras cores: no plano vermelho, o amarelo é inserido; no plano azul, o verde. A utilização da técnica da manipulação de imagens (que é chamada pelos técnicos na área de *tratamento da imagem*) na capa de um álbum fonográfico representa um novo momento dos trabalhos dos projetistas gráficos, conferindo-lhe a modernidade, o sujeito inserido nos processos de modos de produção de sua contemporaneidade. A técnica, que não era inovadora para as artes plásticas na época, para as práticas do discurso literomusical brasileiro, não era tão comum; além de alguns álbuns dos tropicalistas (especialmente de Caetano Veloso), poucos artistas investiam nessa técnica, pelo fato de que nem todos compartilhavam dessa ideologia de uma alteração na reprodução de uma imagem, mesmo em prol de uma nova concepção estética.

Tal intervenção na coloração natural do *spectrum* altera o seu sentido original, de reprodução do real, de “valor de verdade” e passa a enfatizar suas formas e seus tons. O preto e branco criam uma imagem de poder, de valorização da essência, do substancial, leituras que poderiam ter menos impacto se ela estivesse em cores. O tom acinzentado da fotografia, proporcionado pelo modo P&B, relativiza a ênfase na imagem da artista, mesmo estando no centro na capa; assim, a fotografia em tom monocromático, além de atenuar o destaque sobre sua imagem, dá a ideia de sobriedade, seriedade, frieza, impessoalidade, contrastando com a inserção das cores no plano de fundo da fotografia em si e da cor “cenográfica” em que ela é inserida. Essa manipulação das técnicas sobre a imagem é uma estratégia recorrente entre os grandes nomes do movimento ao qual a cancionista se filia, principalmente entre Rauschenberg, Lichtenstein e Warhol.

Um fator bastante preponderante a ser considerado é que tal manipulação feita no projeto gráfico do álbum só foi possível com o advento da computação gráfica. A utilização das novas tecnologias como ferramentas que auxiliam na elaboração de um elemento da comunicação visual, não sendo uma postura costumeiramente adotada pelos adeptos a uma tradição, dá à obra um ar de modernidade, contemporaneidade, revelando que a artista se mostra atenta ao “admirável mundo novo”. A utilização de recursos tecnológicos para representar a modernidade se deu seguindo uma proposta minimalista, apresentando mais essência que formas, primando pela sugestão da ideia, em que o posicionamento estava muito mais presente nas próprias canções em si do que propriamente no projeto gráfico.

O enquadramento apenas no busto da artista indica a ênfase numa postura afirmativa, que demonstra segurança, firmeza, racionalidade, na mente, no caráter reflexivo, que se percebe no conjunto de canções que compõe o álbum. Embora ainda com o tom intensamente loiro do cabelo, não mais desarrumado, agora mais cortado e penteado, compondo a corporalidade de um sujeito que apresenta o ethos de uma pessoa equilibrada, bem comportada, politicamente correta.

Do ponto de vista ideológico, não ter a exata identificação de um *locus* discursivo de onde emergem os discursos produzidos pode parecer para alguns incerteza, instabilidade, indefinição, insegurança sobre o que suas práticas – como se tê-la desse a garantia de produções que efetivem seus propósitos comunicativos, restritas a um nicho específico da comunidade discursiva em que se insere, desconsiderando, assim, o princípio do dialogismo e da interdiscursividade, inerentes a qualquer prática discursiva. Todavia, investir exatamente nesse espaço conflitual da instabilidade topográfica, poder transitar entre os diversos posicionamentos que compõem a música popular brasileira dá mais tranquilidade ao cancionista que se propõe a contemplar uma amplitude maior do espectro musical brasileiro. Em vez de ficar preso a determinados moldes emblemáticos, rótulos taxativos e irreversíveis, que limitam e impedem de investir em outras temáticas, gêneros, procedimentos, propostas, o cancionista pop opta pela possibilidade de transitar pelas diversas tribos que compõem o amplo cenário literomusical brasileiro.

Senhas (Adriana Calcanhoto)

Eu não gosto do bom gosto
Eu não gosto de bom senso
Eu não gosto dos bons modos
Não gosto

Eu aguento até rigores
Eu não tenho pena dos traídos
Eu hospedo infratores e banidos
Eu respeito conveniências
Eu não ligo pra conchavos
Eu suporto aparências
Eu não gosto de maus tratos

Mas o que eu não gosto é do bom gosto
Eu não gosto de bom senso
Eu não gosto dos bons modos
Não gosto

Eu aguento até os modernos
E seus segundos cadernos
Eu aguento até os caretas
E suas verdades perfeitas

O que eu não gosto é do bom gosto
Eu não gosto de bom senso
Eu não gosto dos bons modos
Não gosto

Eu aguento até os estetas
Eu não julgo competência
Eu não ligo pra etiqueta
Eu aplaudo rebeldias
Eu respeito tiranias
E compreendo piedades
Eu não condeno mentiras
Eu não condeno vaidades

O que eu não gosto é do bom gosto
Eu não gosto de bom senso
Não, não gosto dos bons modos
Não gosto

Eu gosto dos que têm fome
Dos que morrem de vontade
Dos que secam de desejo
Dos que ardem

A canção-título do álbum é construída com um conjunto de enunciados que exprimem a ideologia de quem se opõe a um estado de coisas aludido na enunciação da canção. O discurso niilista que se apresenta em uma postura adversa a um comportamento “ético” e de bom tom, que é o que se espera de uma artista. A “bem comportada” sociedade brasileira espera que a artista seja também “bem comportada”, “boa moça”; entretanto, “Senhas” é uma canção de protesto, cuja indignação da cancionista se justifica pela urgência de uma mudança, principalmente no que se refere às práticas e comportamentos relacionados ao discurso literomusical brasileiro.

A ênfase dada na repetição de não gostar de bom gosto e do bom senso está no fato da imprecisão, inconsistência e relatividade em que tais conceitos são utilizados, principalmente quando se tratam de questões relacionadas à pluralidade musical brasileira, argumento que justifica a prática cancionista do artista Pop. É a crítica a um segmento da sociedade que prioriza uma pureza pretendida pelos adeptos de agrupamentos que cultuam valores em torno de uma tradição. E nada mais oportuno do que iniciar o álbum justificando a prática que permeia toda sua obra, incluindo suas escolhas cancionais tanto do álbum anterior quanto o atual e os próximos. A elaboração da canção se justifica pelo fato de que é exatamente na oposição ao que tais enunciados dizem que a cancionista estabelece, firma a ideologia do posicionamento ao qual pertence.

A cancionista opera com a polifonia marcadamente linguística, cujos enunciados reproduzem práticas discursivas comuns a determinadas posturas ideológicas que reforçam diversas formas de preconceito e de comportamentos que caracterizam o anti-ethos. Ouvir a primeira canção de um álbum de uma cancionista que diz que “hospeda infratores”, “respeita conveniências” ou ainda que não condena mentiras nem vaidades pode despertar certa repulsa; todavia, é preciso compreender que sua enunciação gira em torno da ideia de se ver obrigada a aguentar determinadas situações, e não que as faz por vontade própria. Seu discurso nos fornece dados sobre uma realidade em que esse sujeito se mostra impelido a executar determinadas práticas alheias à sua vontade, por conta de coerções sociais.

É na última estrofe-refrão que o sujeito “vocifera” o seu posicionamento, em que ele expressa quem é, com quem se identifica, de que lugar enuncia, a que espaço discursivo pertence. O canto cujo tom, intensidade, volume e extensão da voz são sobreasseverados ratifica o dizer da letra da canção, em que se exalta o “ter fome”,

“morrer de vontade”, “secar de desejo” e arder diante do contexto geral da sociedade que se apresenta nos enunciados anteriores. A estrofe-refrão é uma convocação para que sua inquietação desperte no leitor/ouvinte os mesmos anseios, para que as ações sejam pautadas na “fome de realizar”, de fazer acontecer, de instigar para uma mudança no estado de coisas tão presente e recorrente na sociedade da época; a estrofe-refrão clama a necessidade de ter fome de algo bem mais substancial do que apenas se ater às preocupações dos estetas, das verdades perfeitas dos caretas, com etiquetas, com bons modos. A canção discursa em nome dos que se insurgem contra a permanência do estado de coisas, da estabilidade, em nome da vontade de transformação, do desejo de variação, do arder por revolução verdadeiramente significativa.

A canção, cuja melodia é entoada por um canto quase falado, no ritmo de uma balada, uma batida tipicamente pop, termina com o ruído tradicional de rádio AM à medida que a intensidade de sua voz vai se esvaindo, continuando apenas os arranjos até que, ao término da canção, a estação onde a canção está tocando seja mudada – já que se ouvem as outras; a identificação desse seu caráter radiofônico é um gesto que deixa transparecer uma prática comum na cena englobante do discurso literomusical.

Trilha sonora do casal protagonista da novela “Renascer”, “Mentiras” logo se torna uma das canções mais executadas nas rádios brasileiras; abordando medidas exacerbadas como tentativas para ter de volta a pessoa amada como sendo a temática, a canção revela comportamentos, apesar de abruptos, perfeitamente compreensíveis a quem tenta recuperar o grande amor. “Nada ficou no lugar” já revela a desestruturação psíquica provocada pelo fim do relacionamento; sem buscar causas ou consequências, a canção investe na suavidade de uma melodia harmoniosa e dolente para revelar o estado emocional permanente do sujeito e numa letra que revela a alteração desse comportamento como estratégia persuasiva para convencer a pessoa amada a voltar. A singeleza com que se enuncia o discurso através de um canto melodioso e eufônico disfarça toda a revolta, indignação e não-aceitação dos fatos, os quais são pressupostos de desagrado da pessoa amada. Embora todas as afirmativas não passem de ameaças, como se confirma no próprio título da canção, as ações enunciadas manifestam a mesma inquietude do sujeito da canção anterior, que tem fome, que morre de vontade, que seca de desejo e que arde. Em vez de se ter um sujeito que poderia simplesmente esquecer essa pessoa amada e, assim, procurar outra – o que poderia refletir a contemporaneidade de uma atitude comum entre os relacionamentos amorosos (reforçando o conceito de *amor líquido* – Bauman), ele acredita numa volta, revelando sua crença num amor

romântico, duradouro, estável e, portanto, numa mesma concepção de amor já adotada por outros posicionamentos que também investem nessa temática universal.

Outra composição da cancionista, “Esquadros” revela um sujeito que tem como estratégia de subterfúgio ser um andarilho do mundo para esquecer sua solidão urbana, consequência do abandono da pessoa amada. Nessas suas andanças, esse sujeito acaba se influenciando com o que vê, com o que ouve e, assim, tentando entender a complexidade de que se compõe o mundo (“Eu quero chegar antes/ pra sinalizar o estar de cada coisa/ filtrar seus graus”). Tentar compreendê-lo faz esse sujeito angustiado por conflitos entre uma interioridade e uma exterioridade (“Ando pelo mundo divertindo gente/ Chorando ao telefone”), que se acentua com seu conflito amoroso. A impressão de se ver a pessoa amada em todos os lugares, inclusive pelas janelas do quarto ou do carro, criam uma imagem dela emoldurada pelas janelas, como quadros (da expressiva artista plástica mexicana Frida Kahlo, que, além de simbologias, utilizava em suas pinturas matizes intensas e vivas) ou cenas de um filme (do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que tem por costume utilizar na composição de cenários e de roupas de personagens cores fortes e impactantes). Sua solidão urbana (“Eu ando pelo mundo/ e meus amigos cadê?”) o faz refletir sobre algumas práticas sociais (“Os automóveis correm para quê?/ As crianças correm para onde?/ Transito entre dois lados, de um lado, eu gosto de opostos”), além de lhe oportunizar uma autorreflexão (“Exponho meu modo, me mostro/ eu canto para quem?”). O mesmo sujeito do álbum “Enguiço” enfrenta essa solidão urbana após se ver obrigado a aceitar que está sozinho após uma noite com a pessoa amada; sua crença numa concepção de relacionamento amoroso contrasta com a da pessoa amada, cuja instabilidade é tão no tempo em que se enuncia.

Os “Tons” “listados” na canção apontam, referenciam, relacionam cromatismo do espectro de cores associando-o a determinadas práticas sociais. A prática reflexiva cancional sobre a realidade em que se vive associa seu tom pessimista acerca das “nojentas imagens” mencionadas (azares, amargores, rancores, castigos, crianças nas sarjetas, crimes, assaltos) com as matizes (roxos, pretos, azuis, dourados, cinzentos, ocre etc.). A menção apenas ao sobrenome Andrade (enunciado no plural) é a referência aos poetas (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade) que influenciaram em sua formação intelectual, que se percebe na construção da canção. O maracatu que tem a participação dos garotos moradores do Morro da Mangueira “Meninos do amanhã” tem a estrutura da letra em formato de mosaico (remetendo à proposta “Cores e nomes”, título de um álbum de Caetano) e é como se

montasse um painel através de recortes e colagens, tal qual procedimento de criação de obras da Pop Art, técnica que foi adotada principalmente por Rauschenberg. Entretanto, o encaixe feito entre as palavras é o critério fonológico e morfológico; a aproximação entre termos como: azuis/azares, amarras/amar elos, cremes/crimes, cortesias/cortes, cores/rancores, milagres/lilases, cinzentos/cimentos, estabelecendo, assim, conexões semânticas ora por similitude ora por paradoxos, que criam e recriam significados, numa profusão de sentidos que formam um caos organizado e coerente.

Dialogando com a canção anterior, “Mulato Calado” (Marina Batista e Benjamim Batista) narra a situação do Zé da Conceição, um homem que, para defender sua companheira, mata outro homem e, mesmo todos da comunidade da Mangueira sabendo do fato, não o entregam à polícia. Apresentação de tradicional samba genuinamente carioca, sucesso na voz de Wilson Baptista, na década de 1940, e regravado por Clementina de Jesus, na década de 1970, promovendo uma integração, um diálogo entre a tradição de um dos expoentes do chamado “samba de raiz” com as outras faixas do álbum, revelando que o contexto da sociedade na época em que foi produzido ainda é uma realidade que faz parte da contemporaneidade; trazer essa canção para esse novo contexto atualiza-o no tempo e no espaço, no sentido de mostrar que aquele acontecimento descrito permanece.

Outra composição da cancionista, “Segundos” retrata a temática da espera pela pessoa amada. O encontro marcado gera a ansiedade e a inquietação (“Meu coração e meus passos/ Andam em círculos atrás do seu rastro”) que é costumeira em quem simplesmente espera por que quer que seja. A ansiedade gerada pela espera é uma das características da sociedade pós-moderna.

Discutindo sobre a condição do negro na conjuntura social brasileira dessa pós-modernidade, “Negros” estabelece paralelos entre práticas sociais que legitimam ações e comportamentos dos negros em relação às práticas dos brancos. Em prol de uma postura ideológica que se oponha a qualquer tipo de prática discriminatória, de manifestações racistas, a cancionista mostra, independentemente de qualquer que seja a etnia do sujeito enunciatador – até mesmo a própria cancionista (que não é negra), sua incompreensão sobre o preconceito com o verso final “Lanço meu olhar sobre o Brasil e não entendo nada”.

Promovendo ainda a reflexividade a partir das cores de se compõe a paisagem urbana, “Graffitis” remete à grafiteagem, arte de rua que foge aos espaços instituídos como locais da arte (museus, centros culturais, exposições etc.) e tem como

finalidade a difusão de uma forma de arte que reconfigura realidades. Os graffitis nos muros das grandes cidades ilustram, colorem, protestam, embelezam e quebram o tom acinzentado dos arranha-céus das megalópoles. A arte de rua, expressa em sprays de cores fortes, ameniza a sisudez dos “tons” mencionados em canção anterior, além de também mostrar a fome de mudança, a vontade de ressignificar, o desejo de reestruturar um estado de coisas, além de conferir-lhe contemporaneidade, modernidade. Dessa forma, trazer esse tipo de arte visual para, em forma de canção, compor o álbum revela, além de sua identificação com essa arte, a efetivação da prática intersemiótica, em que a ideologia do posicionamento à qual se segue trata de um componente artístico retratado em outra configuração pertinente à gestualidade do sujeito que a produz. “Graffitis” remete à ideia da polifonia de que se compõe a urbanidade; a canção identifica e caracteriza o espaço cenográfico de onde o sujeito situa sua voz em confluência com as demais que também compõem o coral das ruas. A cena validada que ora se enuncia em sua profusão de elementos que a compõe (antenas, poeiras, postes, postos, poetas, profetas, projetos, notícias, negócios), mesmo com o ritmo frenético dos grandes centros urbanos – que a faz ter passos velozes, ligeiros, rápidos a faz refletir sobre os problemas sociais (“O meu amor pelas misérias me leva, me trouxe”); mas também a faz identificar a modernidade em sua diversidade de formas e influências artísticas.

A proposta do Pop se consolida no álbum com a gravação da canção “Velhos e Jovens”, do ainda, na época, Titã Arnaldo Antunes, que, com a canção, desprioriza possíveis relações de poder entre o velho e o novo, entre o antigo e o contemporâneo, descartando uma inútil discussão sobre conflito de gerações, optando, portanto, por investir na ideia da atemporalidade, em que o tempo não seria critério para estabelecer fronteiras. A impressão subjetiva que se tem com o olhar contemplativo sobre a cidade do Rio de Janeiro, com admiração e susto, que se tem em “O Nome da Cidade”, já enunciada pelo líder do Tropicalismo Caetano Veloso e pela irmã deste, Maria Bethânia, é convocada para compor a obra, promovendo a reflexividade sobre a megalópole que a cancionista escolheu para morar. A ideia de metadiscursividade do álbum se evidencia com a canção-dedicatória “Motivos” (“Pra você eu fiz este disco”), através da qual a cena genérica se revela, deixando ver, com isso, que a reflexão sobre a própria canção, sobre o próprio disco é a justificativa, através do samba, para toda a construção discursiva empreendida no álbum.

Reforçando sua reflexividade sobre a cenografia em que o sujeito se situa, a gravação de “Milagres/Miséria”, que discursa sobre problemas sociais (“A fome está em

toda parte”), mas, ao mesmo tempo, sobre o “jeitinho brasileiro” de tentar driblar as adversidades (“Mas a gente come/ Levando a vida na arte”). Com um tom de denúncia social, a canção investe num olhar para essa marginalização de segmentos da sociedade, da arte (“As crianças brincam com a violência/ Nesse cinema sem tela que passa pela cidade/ Ah, que tempo mais vagabundo é esse/ Que escolheram pra gente viver?”), opondo-se, assim, aos discursos que silenciam essas vozes. Esse olhar para as questões sociais mostra sua postura não de engajamento social, de “levantar bandeira” em prol de uma ação, mas de pelo menos estar consciente e, ao mesmo tempo, também conscientizar o leitor/ouvinte; gravar uma canção de um dos cancionistas do rock brasileiro, que foi Cazusa, revela sua modernidade em “olhar para os lados”, dar voz a outros posicionamentos que também possam partilhar das mesmas ideologias. Os samplers inseridos no final da canção funcionam como um sorvedouro, cujo papel é condensar em si partes de todas as outras canções pertencentes ao álbum.

Quando o sujeito se posiciona discursivamente em relação a outro discurso, ou ele o faz por captação ou por subversão, conforme Genette. Com base nisso, a artista produz esse álbum no sentido de demarcar seu posicionamento discursivo, de maneira a esclarecer de onde vem o seu discurso. É exatamente essa indefinição de um lugar estático, próprio, específico, determinado, marcadamente localizado, estaque que caracteriza seu posicionamento Pop dentro do discurso literomusical brasileiro. O fato de não “levantar bandeira” por um movimento, ou um posicionamento ético, estético, ideológico, político ou social previamente definido é a marca mais forte, mais evidente desse agrupamento discursivo. O seu posicionamento que não se deixa rotular, aprisionar-se a um lugar revela sua opção em dispensar enquadramentos classificatórios. O “eu” do cancionista Pop é oscilatório, como é concebido pela psicanálise (uma das bases da AD); é marcado pela instabilidade, pela inconstância, pela não permanência em uma única forma de se manifestar. É a confirmação da instabilidade universal do sujeito que não “é”, e sim que “está”.

O fenômeno da prática intersemiótica manifesta-se nesse álbum com a peculiaridade da relação que se estabelece entre o dizer construído pela forma como foi disposta a configuração do projeto gráfico do álbum e os sentidos presentes em todas as treze canções do álbum; é interessante observar que, em todas as canções do álbum, há sempre um pensar, um refletir, um dizer sobre o que está sendo enunciado, e não apenas dito. A postura reflexiva que se enuncia na capa percebe-se desde a clareza na definição

de seu lugar discursivo em “Senhas” até seu protesto contra as diferenças sociais apontadas por Cazuzza em “Milagre/Miséria”.

Seu cosmopolitismo e modernidade estão na força e intensidade dos matizes, na sobriedade minimalista das formas geométricas simples e na clareza e objetividade dos planos e contornos de que se compõe o projeto gráfico do álbum. Sem necessariamente recorrer à obviedade de imagens que ilustrassem a paisagem urbana, sem correr o risco de ser redundante ao apresentar imagens que limitariam o imaginário, a cancionista opta pelos *investimentos ético, cenográfico e linguístico* das canções como estratégia de interação para promover a ação colaborativa do leitor/ouvinte em construir tais cenas por meio do que as próprias canções enunciam. Esses modos de dizer criados pela cancionista, em que, na imagem, as práticas discursivas exercem um papel específico e bem definido, e na canção os sentidos também se proliferam dentro de suas regras específicas, promovem não apenas um sentido terceiro, mas outros sentidos que só são possíveis de serem construídos exatamente em decorrência desse contato, dessa relação que se estabelece entre ambos os tipos de componentes discursivos.

No próximo álbum, percebemos que tal fenômeno se manifesta por meio de outras estratégias discursivas.

5.3 “A Fábrica do Poema”

A obra “A Fábrica do Poema” representa, na carreira da artista, o ponto máximo de maior clareza quanto à reflexão do próprio fazer discursivo em sua prática literomusical. No sentido de promover um olhar que se detém a discutir e rediscutir o gesto enunciativo, o álbum reúne canções que revelam diversos dizeres que mostram esse jeito de pensar a própria produção discursiva. Dessa forma, a categoria discursiva que se evidencia, que fundamenta sua elaboração é a **metadiscursividade** que se estabelece entre as canções que o compõem.

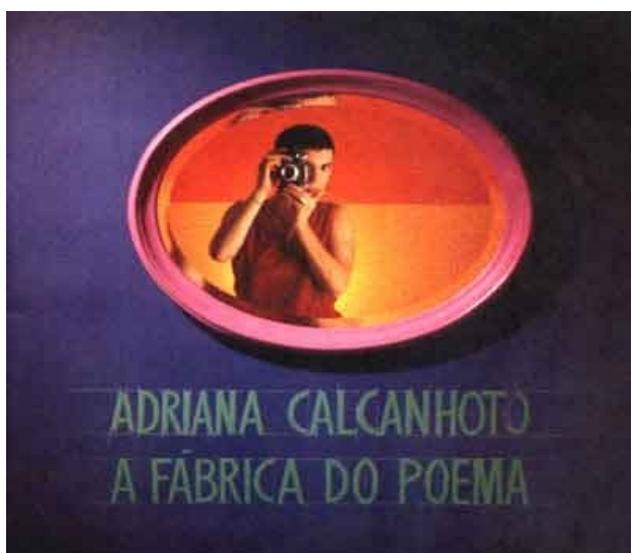
Fazer uma produção discursiva em que se revela ato de refletir sobre a própria produção subjaz a ideia de estar em constante processo de elaboração, de não ter um roteiro definido, uma forma a ser seguida, prática que ratifica a ideologia da estética do posicionamento Canção Pop. Ao definir essa postura, sua prática visa a um

amadurecimento, à procura filtrar para não repetir possíveis erros, ter maior clareza sobre o trabalho que é feito.

“A Fábrica do Poema” é um álbum extenso, tanto em quantidade canções, em comparação com os anteriores, quanto em quantidade de páginas do encarte (23 páginas); além disso, é o álbum que apresenta um maior investimento imagético na elaboração do projeto gráfico de seu mídiun, em comparação aos álbuns anteriores. Se no álbum anterior

Observemos a capa do álbum:

Figura 29 – “A Fábrica do Poema” (1994)



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

Ao longo do tempo, a prática do autorretrato vai mudando suas finalidades; se por um período ela se prestava como forma de estudo anatômico, passou exercer a função de “registro para a posteridade”, o qual deveria ser uma reprodução fidedigna que se aproxime ao máximo da realidade. E, nessa dinâmica do tempo, seus papéis vão se reconfigurando. Se na Pintura, a prática do autorretrato era algo comum entre os expoentes de diversas épocas (Leonardo da Vinci, Rembrandt, Van Gogh, Frida Kahlo, Picasso, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari etc.), já não se via com tanta frequência em outras formas de manifestações artísticas, principalmente nas artes plásticas da contemporaneidade. Tal prática foi retomada pela Pop Art; longe dessa perspectiva da busca de uma reprodução fidedigna da realidade, o autorretrato nesse movimento estético-ideológico, além de propor a exibição de outra forma de como o sujeito se vê, objetivava muito mais seus efeitos estéticos por meio da criação de uma imagem

alegórica, auto-irônica, às vezes, fazendo uso das contemporâneas formas de manipulação da imagem fotográfica, buscando, com tal prática, rediscutir, assim, conceito e função de “Arte” nesse novo contexto midiático.

Prática que ganhou ênfase entre os artistas da Pop Art, o autorretrato era realizado com o propósito de reconfigurar a estética do real, explorar as possibilidades do estatuto da imagem, extrapolar os limites do real, conceber outras formas de materialização dessa apreensão do real, além de promover uma intervenção pós detecção do instante. Intervir antes ou durante a detecção é forjar o real, como disse Barthes (op. cit.), mas depois da detecção explora a plasticidade da fotografia, antes vista como “o instante eternizado”, tida agora como um objeto mutável, passível de alterações, desestabilizando o que parecia estável, dando novos contornos ao que tinha status de registro do real.

Por muito tempo, em algumas culturas indígenas, perdurou o mito de que a fotografia roubava a alma da pessoa; entretanto, sem necessariamente roubá-la, mas identificá-la, auto-fotografar-se tem o propósito da construção de uma imagem de si, mostrar-se para descobrir-se, compreender-se, (re)conhecer-se, ver-se como se mostra para os demais. E essa ação de autorreflexão apresentada já na capa do álbum dá início a esse processo.

Enquanto em “As Meninas” (1656), de Velásquez, a autor da obra se deixa entrever através do espelho que também retrata como punctum, um detalhe que, por acaso, aparece, a capa do álbum da cancionista tem como spectrum, a centralidade a ser fotografada, a própria imagem (BARTHES; 2012). Por tradição, a prática de fotografar é um gesto que uma pessoa investe sobre outra ou sobre lugares ou coisas para, de uma maneira geral, captar, flagrar algo notório acerca da coisa fotografada. Entretanto, há dois aspectos que aqui chamam a atenção. Primeiramente, o fato de que o objeto fotografado é o próprio fotógrafo, o que nos faz refletir sobre essa quebra de paradigmas convencionais.

Outro fator importante a ser considerado é o fato de ter como capa a imagem da autofotografia. Isso implica dizer que o propósito comunicativo da capa não está propriamente em mostrar a imagem da artista, mas em mostrar a sua prática, o seu gesto enquanto sujeito que tanto é o spectrum quanto spectatum. Expor não só a produção, mas principalmente as *condições de produção* do próprio discurso desmistifica a ideia do artista cujo produto de seu trabalho é sempre regular e cujo processo de elaboração poderia fazer pensar que não interessaria saber ao leitor/ouvinte.

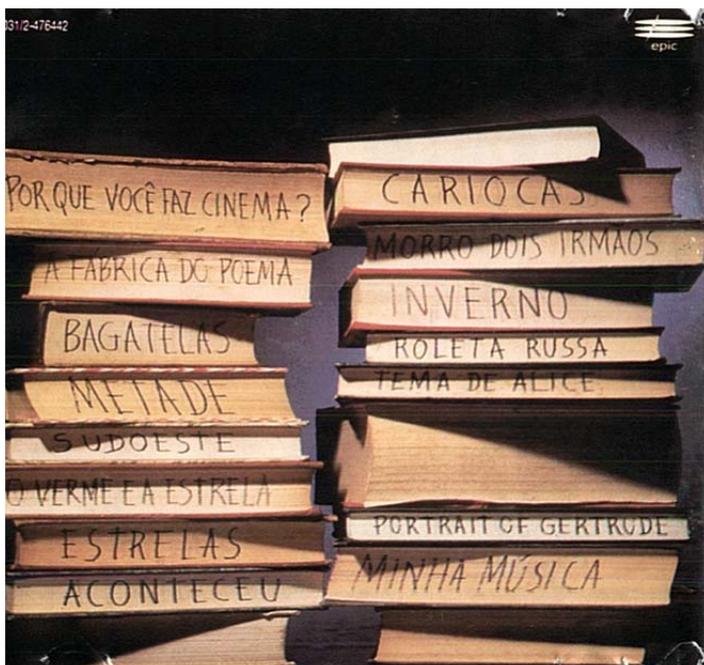
Essa sua prática de apresentar o *modus operandi* da construção do discurso, revelar nem só o produto, mas também nem só o processo, e sim o processo como produto é a maneira de a cancionista mostrar a reflexividade de sua obra, repensar sobre ela, deixa o leitor/ouvinte ver que aquele registro é, até então, uma das formas de apreensão do que havia sido pensado, de algo que não é necessariamente o resultado pronto, acabado de uma ideia que havia sido pensada para compor o álbum. Assim sendo, o álbum como todo é um pensar sobre algo mais amplo, é uma sugestão para a construção de algo que, ao mesmo tempo em que não se sabe o que é ou para onde se vai, não se tem roteiro pronto, esquema preparado, destino predeterminado.

Se por um lado o álbum anterior da cancionista definiu seu posicionamento discursivo no cenário literomusical brasileiro pautado na transitoriedade, na não-fixidez de um espaço, em um lugar não demarcado, por outro, o álbum “A Fábrica do Poema” retoma tais princípios, mantendo sua tomada de posição a partir do que define a ideologia do movimento Pop. Assim, o fenômeno da prática intersemiótica se concretiza ao manifestar tais fundamentos nas práticas discursivas da cancionista que revelam não somente a estética de sua fonte legitimante, mas também os procedimentos similares de que se utiliza para a elaboração de sua produção literomusical.

A capa do álbum revela a cena em que esse processo de identificação da imagem de si mesmo acontece. Diante de um espelho ovalado, com moldura cor-de-rosa, afixado numa parede de cor azul escuro, iluminada por um foco de luz descendente, diagonal, da esquerda para a direita, cujo reflexo é a imagem da própria cancionista com uma câmera fotográfica, a capa apresenta a imagem da própria artista na posição de auto-fotografia. O vermelho da blusa que ela veste é, conforme o diagrama do círculo cromático apresentado por Dondis (op. cit.), “ativo, emocional e provocador”. Na parede atrás de onde ela se posiciona, o laranja se sobrepõe ao amarelo, cores vizinhas no referido diagrama, que, como ele diz, “é mais próxima do calor” (p. 65); segundo ele, tais cores “tendem a se expandir”; já o azul profundo em que está o espelho “tende a se fechar” – esse ambiente de contraste em que ela se encontra sugere a ideia do conflito, do paradoxo. Na parede azul, o nome da cancionista e do álbum escritos em verde; além das marcações feitas pelos riscos, percebemos a incompletude da última letra “o” de seu sobrenome, metonimificação que pode ser feita em relação à própria cancionista.

Observemos a imagem do verso do encarte:

Figura 30 – Anverso da capa do álbum



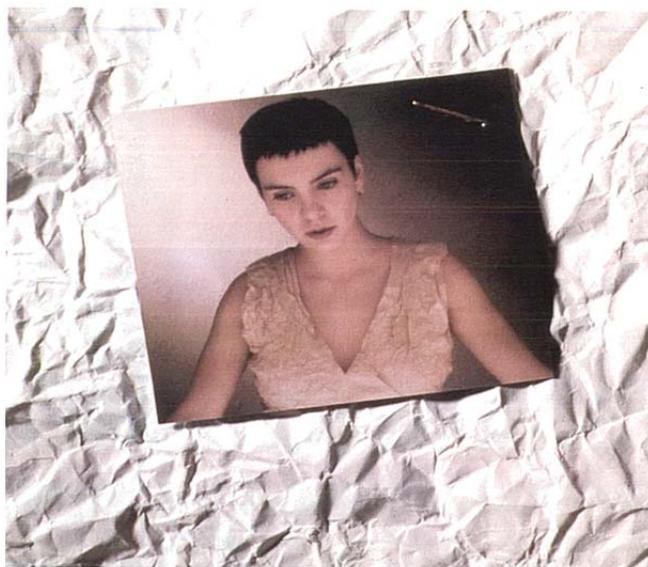
Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

A apresentação das canções é feita com a inscrição dos respectivos títulos em livros sobrepostos uns aos outros, posicionados de tal forma que não seja possível sua identificação original, remetendo à ideia de que cada canção representa uma história, um romance, algo que requereu uma elaboração mais detalhada. O mesmo foco de luz descendente, esclarecedor, revelador, da capa também ilumina essa cena enunciativa. Entretanto, o fato de o nome ser manuscrito com pincel atômico na lateral oposta do livro onde o padrão é inserir no lado da brochura, da encadernação (e não na capa, por exemplo) representa uma oposição (não necessariamente uma postura contra), outro ponto de vista, a postura subversiva de renomear uma produção institucional, que se confirma pelas páginas amareladas, caracterizando uma tradição. Os títulos das canções inseridos em livros envelhecidos dá a ideia de ressignificação de tais obras, de atualizá-las, de que elas podem ser lidas, nesse novo contexto, como as canções do disco. Além disso, podemos também entender como se as canções que nominalizam tais livros fossem construções elaboradas a partir da leitura de obras que as inspiraram, apresentando como bases fundamentais da canção. Inserir livros no cenário sem as nominalizações inseridas pode ser lido como a presença de outras obras quaisquer que também influenciaram na elaboração das canções, além de também representarem os

espaços intervalares discursivos, os dizeres que estão entre elas, as implicitudes a serem compreendidas pelos dizeres que se manifestam na canção.

Analisemos agora a imagem que antecede as letras:

Figura 31 – Página do encarte do álbum



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

Através dessa imagem, por meio dos subsídios teóricos de análise fornecidos pela Análise do Discurso, percebemos a artista envolvida numa cenografia de *reconstrução* (cuja topografia é representada pela imagem de fundo – o papel desamassado) quando ela se veste com uma blusa feita com um tecido bastante parecido com papel desamassado. O gesto de amassar o papel pode representar a desconstrução, a resposta ao erro, a rejeição e também o protesto contra o que está escrito, não corresponder ao que realmente se quer dizer no momento em que se diz, a insatisfação com algo produzido ou quando está escrito algo para que ninguém veja. E a imagem do papel desamassado remete à ideia de se reconsiderar o que já foi dito – gesto às vezes natural durante o processo de criação poética (temática aludida pelo título do disco).

Porém, desamassar um papel em branco parece revelar o estado da alma do sujeito, em que ela, envolvida e confusa pelas paixões emotivas, opta por não dizer nada e, assim, desfazer-se do que ia dizer. em que o sujeito julgador decide refazer o que se havia feito (dito). E, por se tratar do início do disco, percebemo-lo como o fim de uma

história anterior (o disco anterior) e aquele disco representa o início de um novo processo, de uma nova história, de caráter revelador, confessional. Contudo, a forma como a imagem foi concebida nos leva a crer que a reconstrução dessa nova história se dará com uma renovação de si mesmo, num processo de autodescoberta, que se dará a partir dessa entrega de si - percebemos pela sua postura, de braços semiabertos e cabeça levemente curvada. E, nessa perspectiva de reconstrução, observando o que deve ser dispensado e o que deve ser reconsiderado, a ênfase é dada quando é colocado como elemento central da imagem aquilo a ser posto à prova, a ser reavaliado. Amassar o papel escrito, no processo de elaboração de um poema, revela insatisfação com o resultado, naquele instante; enquanto desamassar esse mesmo papel pode ser entendido como arrependimento e a consequente necessidade de se reconsiderar o que foi dito.

De acordo com uma categoria plástica, percebemos a oposição entre a ideia de aproximação e de afastamento, representada na imagem, a primeira ideia, na centralidade de sua cabeça; o afastamento representado pelos braços abertos, distantes entre si, como se buscassem o poema. A marca de que a fotografia havia sido grampeada remete à ideia de pertencimento a outra cenografia, que suas buscas se davam num contexto de fixidez, imobilidade; nesta nova configuração, a busca deve se dar no refazer, no voltar atrás, numa análise de um já-dito, na tentativa de recuperar a informação outrora descartada.

E, para reforçar a linha argumentativa que desenvolvemos aqui, utilizamos a contribuição teórica fornecida pela Programação Neurolinguística (PNL). Apesar de não ser a base teórica que conduz a pesquisa, as ideias apresentadas por Knight (1998) ratificam nossa linha de raciocínio. Em seu capítulo, em que são analisados padrões de pensamento, ela aborda a questão do movimento dos olhos (p. 41). A autora afirma que “a forma como você movimentar os olhos é uma pista sobre sua forma de pensar” (ibidem, p. 41). Ao expor várias posições de olhar, ela diz que olhar para baixo e para a direita revela “sentimentos e emoções internas” (p. 42). Verificamos não somente o movimento do olhar da artista nessa mesma direção, mas também a sua cabeça está direcionada no mesmo sentido. A significação desse movimento dada pela autora se confirma com a foto da cancionista, no sentido de que é como se ela estivesse, naquele instante, revelando sua introspecção, sua intimidade, numa tentativa de buscar esses sentimentos e emoções internas e, assim, expô-las, como forma de se conseguir a almejada essência do poema.

O que nos faz pensar que seria por meio dessa tentativa de expor seus “sentimentos e emoções internas” que o sujeito encontraria seu objeto-valor (o poema) é a concepção de que o processo de construção poética é um trabalho muito mais mental, cognitivo, racional do que qualquer outra coisa parecida com “inspiração” (assim pensavam também o filósofo Immanuel Kant e o poeta modernista brasileiro João Cabral de Melo Neto). Dessa forma, o objeto-modal “poder fazer” está num plano intelectual para se chegar a um “poder ter”.

Tratar da modernidade, do quanto ela atualiza não somente o conceito de “autorretrato”, mas também suas formas e seus sentidos. A câmera fotográfica apreende um instante, impedindo, portanto, intervir sobre ela – como o pintor poderia assim fazê-lo. Se por um lado, na pintura, o pintor desejava reproduzir algo o mais próximo do real, sem qualquer intervenção que pudesse alterar a originalidade do spectrum, na fotografia, há a apreensão inevitável da realidade para, a posteriori, se fazer a intervenção (tal prática hoje chega a seu auge, com o advento do programa computacional Photoshop).

As páginas do encarte, em que aparecem as letras das canções, aparecem sob a forma de letras datilografadas, em que são inseridos rabiscos manuscritos a canetas, azuis e vermelhas, remetendo a uma cena validada do processo de criação poética, onde, num passado recente, até o surgimento das novas tecnologias, a elaboração de textos literários se dava em uma máquina de datilografar. Entretanto, técnica de composição antiga se manifesta por meio de fotolitos modernos, fusão de épocas que não pareceu tão simples dado o agradecimento feito pela cancionista aos projetistas gráficos, a quem ela admite quase tê-los “levado à loucura”, para que se obtivesse esse resultado imagético.

Em 1984, o cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade, que dirigiu, dentre tantas outras, “Macunaíma”, baseado no clássico de um dos principais líderes do movimento modernista no Brasil, Mário de Andrade, ao participar da mostra de cinema brasileiro desse ano, foi entrevistado pelo jornal Liberation, em que lhe perguntaram “Por quoi filmez vous?” (Por que você faz cinema?). À resposta dada, a cancionista adaptou o texto, com suas características peculiares de acordo com o gênero, e transformou-o em letra de canção, incorporando os aspectos melódicos.

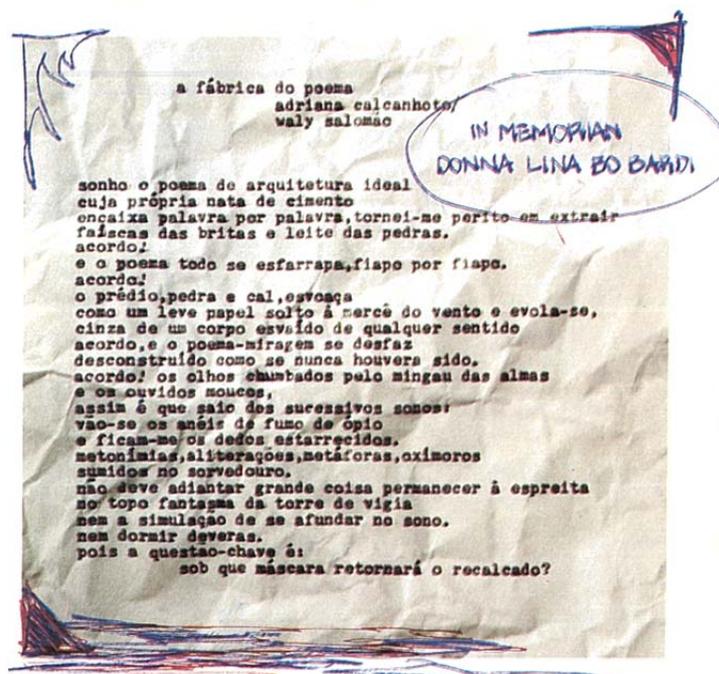
Esse investimento de utilizar o posicionamento discursivo de uma prática discursiva de outra esfera e adaptá-la para constituir ideologicamente os fundamentos de sua prática demonstra que a Canção Pop, nesse processo de autoconstituição enquanto

posicionamento discursivo dentro do discurso literomusical brasileiro, compartilha dos mesmos preceitos definidos. Isso implica dizer que, do ponto de vista interdiscursivo, os mesmos fundamentos da prática discursiva que regem o trabalho de um cineasta que adapta um clássico modernista são tomados para também regerem esse posicionamento, o que lhe respalda; e, do ponto de vista constitutivo da obra, a resposta, agora transformado em letra de canção, funciona como o propósito comunicativo não só do álbum, não só de sua trajetória construída, mas do próprio posicionamento Canção Pop. A letra de “Por que você faz cinema?”, iniciando o álbum, exerce o papel de justificativa para a produção que se inicia ali, mas também que dá continuidade ao que já foi feito, como terceiro álbum, e também para as futuras produções.

Optar por aplicar letras manuscritas em um encarte, em vez de uma digitação com letras convencionais, por exemplo, possibilita uma série de significações, tais como: dar um ar de informalidade, despreensão, ou ainda mostrar algo inacabado (ainda em fase de construção), ou ainda demonstrar mais personalidade, um ar de mais subjetividade, em que o artista autentica a originalidade (de original, de origem); além de também parecer algo mais artesanal, “feito à mão” (literalmente), o que revela a Pop Art (“Faça você mesmo”).

A propósito, passemos à canção-título do álbum:

Figura 32 – Página da canção-título do álbum



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

Poema de Waly Salomão, musicado pela cancionista, a temática central do álbum é definida pelo propósito de “A Fábrica do Poema”, que trata do metadiscorso poético. Atrelando o fazer poético ao caráter onírico do poeta para a produção, o sonho seria responsável não apenas por produzir conteúdos, os quais seriam os objetos analisáveis em uma análise terapêutica; mas, considerando que, de acordo com a perspectiva lacaniana, é o significante que interessa, sonhar com estrutura e não com conteúdo torna-se, então coerente.

Uma das principais atribuições do cancionista é promover um equilíbrio entre melodia e letra, de maneira que tal integração não pareça forçoso ou que pelo menos não demonstre o quão difícil foi realizar a proeza; caso isso não ocorra, constata-se sua inabilidade para desempenhar o papel. Em se tratando de musicar (inserir melodia) um poema – que não é propriamente uma letra de canção ou pelo menos não foi construído com esse propósito – requer do cancionista um grau de excelência tal para desempenhar a atividade, de maneira que: 1º) é preciso que ele adapte-o à realidade de letra de canção; e 2º) é preciso “encaixar” a melodia apropriada a essa letra. No caso da canção que intitula o álbum, quando Waly Salomão escreveu o metapoema “A Fábrica do Poema”, assim o fez especificamente para que Adriana Calcanhotto o musicasse; e, como a própria relata⁸, o desafio dado a ela fora complexificado por ele, tendo em vista que, de propósito, para complicar a missão, havia inserido palavras proparoxítonas no texto, a fim de dificultar o trabalho da cancionista.

Abordando a temática do caráter onírico como fator gerador, elemento responsável pelo surgimento da estrutura perfeita de um poema. É importante salientar que o sujeito enunciativo do texto não atribui a esse caráter como o responsável pela sua verve poética, e sim a idealização do Belo, o conceito de Perfeição, com o qual ainda não consegue operar no plano do concreto. A canção se encerra com o questionamento: “Sob que máscara retornará o recalçado?”, em referência ao fenômeno psíquico que tem a ver com estratégias para “escapar” do processo de recalçamento. Para Freud (1895), o recalçamento é um processo através do qual se elimina da consciência partes inteiras da vida afetiva e relacional profunda, cujo retorno do recalçado, como afirma Bergeret (2006 *apud* MOURA; 2008⁹) se dá por meio do sonho, como uma válvula de escape funcional e útil. Dessa forma, o sonho do sujeito com uma construção ideacional do

⁸ Como se confirma em algumas entrevistas cedidas.

⁹ <http://psicologado.com/abordagens/psicanalise/recalcamento-die-verdringung>

poema é sua saída para o recalçamento, disfarçado pelas “máscaras” sociais de que se utiliza.

A temática central do álbum é definida pelo propósito de “A Fábrica do Poema”, que trata do metadiscorso poético. Por meio desse caráter onírico, o sonho seria responsável não por produzir conteúdos, os quais seriam os objetos analisáveis em uma análise terapêutica; mas, considerando que, de acordo com a perspectiva lacaniana, é o significante que interessa, sonhar com estrutura e não com conteúdo torna-se, então, coerente. Dondis (1997: 13), em sua *Sintaxe da Linguagem Visual*, cita Koestler:

O pensamento através de imagens domina as manifestações do inconsciente, o sonho, o semi-sonho hipnagógico, as alucinações psicóticas e a visão do artista. (O profeta visionário parece ter sido um visualizador, e não um verbalizador; o maior dos elogios que podemos fazer aos que se sobressaem em fluência verbal é chamá-los de ‘pensadores visionários’).

O discurso de Koestler confirma a ideologia que permeia todo o álbum “Fábrica do Poema”, sendo o objeto “poema” como fruto de tais manifestações e da visão do sujeito enunciator. Ele, sendo esse “pensador visionário”, idealiza o alcance da Perfeição por meio da construção de um texto poético, a qual só é possível por meio do sonho. Para o sujeito enunciator, o anseio por um “poema de arquitetura ideal” é o que o instiga a não somente produzir, mas a alcançar o Absoluto de seu discurso, que é conseguir atingir o Belo, a Perfeição; entretanto suas práticas não se concretizam devido às irrupções do acordar.

Dessa maneira, a temática central do álbum, que é o processo de autoconhecimento para a construção de uma identidade literomusical, é discutida sob um forte viés psicanalítico, que se confirma com a convocação de “Bagatelas” (Roberto Frejat e Antônio Cícero) para a composição desse cenário discursivo. Ainda de acordo com essa perspectiva, cuja relevância é dada ao significante, o que deve realmente interessar é aquilo que seria o dispensado, o ato falho, o equívoco, o engano, fato que se ratifica na página especificamente dessa canção, em que se percebe que essa letra havia sido não somente amassada, mas também rasgada, cuja recomposição se vê com a fita adesiva transparente entre as partes do papel. “Será que a gente é louca ou lúcida quando quer que tudo vire música?” traduz bem a ideia de absorver tudo para influenciar e criar o inefável poema, para que, talvez, assim, se obtenha sua tão (literalmente) sonhada estrutura perfeita.

Analisemos “Metade”, canção de autoria da própria cancionista:

Figura 33 – Página da canção “Metade”



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

A instabilidade emocional do sujeito enunciador da canção, em tom intimista, introspectivo, faz revelar sua fragmentação, tornando veementes as partes de que se compõe. Sua melancolia por não estar com a pessoa amada o fragiliza, de maneira a deixá-lo disperso, absorto, alterando o ritmo de suas ações cotidianas a ponto de fazê-lo esquecer algumas, como a hora de compromissos marcados, sair e deixar porta de casa aberta e ainda perder as chaves de casa. O sujeito que se sente partido, milhares de cacos ou ao meio, vê sua incompletude proporcionada pela ausência da pessoa amada. O verso “eu não moro mais em mim” traduz a consciência de seu estado de dispersão e desconcentração; revela sua perda de identidade e, portanto, o ethos de um sujeito que apresenta uma forte relação de dependência afetiva com a pessoa amada, uma carência emotiva que é condição para sua estabilidade psíquica – o que também pode justificar seu gesto de amassar desamassar o papel. O desenho do coração partido que sangra e os rabiscos no entorno da página mostram sua dor pela perda; Santos (2007), em site, analisando os sentidos dos rabiscos, afirma que rabiscos com linhas em ziguezague ou que se cruzam várias vezes (como os presentes na página), “indicam que alguma coisa mexeu muito com você, mas sua opção é não pôr o dedo na ferida. Ao menos por enquanto”.

Se a porta esquecida aberta na canção anterior revela desleixo causado por um estado de fragilização emocional do sujeito, em “Sudoeste”, trecho do poema “Buraco Negro”, de Jorge Salomão, ela é metaforizada, podendo ser lida como a permissividade para novas oportunidades, estar “aberta” para outras possibilidades de envolvimento amoroso, tendo isso como princípio de suas práticas; entretanto o vento Sudoeste, que representa mudança no tempo, um prenúncio, um sinal, traz consigo a decepção, a desilusão amorosa representada pelo vento. Assim sendo, o estilhaçar dos vidros apresentado no meio da canção é a representação sonora da fragmentação de sua personalidade, já descrita em “Metade”.

“O verme e a estrela”, canção de Cid Campos a partir do poema do poeta simbolista Pedro Kilkery, trata da devoção do sujeito enamorado, que se sente um verme (desprezível e insignificante) diante da pessoa amada, a qual é tida como uma estrela (superior e inalcançável); revelando sua influência na Poesia Concreta, a voz de Haroldo de Campos recitando trecho do poema consolida uma das bases mais importantes para o “poema em processo de fabricação”. E se, nessa canção, a estrela é única, absoluta e plena, a canção seguinte, de Sérgio Brito e Arnaldo Antunes, contempla toda a constelação; “Estrelas” questiona a finalidade delas, tendo em vista que seu brilho é elemento pontual (sem o exagero de chegar ao ponto de cegar com tanta luz, como na canção anterior); são detalhes no céu, relativizando, portanto, a importância dada, se o que prevalece é o que está entre elas, que é a treva, a escuridão. Sobre a inserção do desenho uniforme e regular das estrelas na página, Santos (op. cit.) diz que “rabiscar estrelas é um sinal de ambição, de que você tem objetivos bem definidos na sua cabeça. Se as estrelas forem simétricas, você sabe analisar as situações, é curioso(a) e seguro(a) de si”. Dessa forma, a canção representa a tomada de consciência do sujeito, revelando, agora, um momento diferente de estabilidade emocional.

Fazendo uma localização temporal, coordenada dêitica relevada nessa letra, percebemos que o sujeito enuncia o discurso, na canção de Péricles Cavalcanti, tratando do não-agora, isto é, o fato narrado que “aconteceu” é uma ação não-concomitante com o instante da enunciação. Esse fato ocorrido, subentendido apenas pelo título “Aconteceu”, é, na verdade, a realização de algo para o qual se criou expectativas, é a efetivação de uma cena validada. Percebemos que o sujeito enunciador enfoca, nessa transformação, a maneira fora do convencional de como surgiu esse amor entre eles: gradual, lenta, “diferente das histórias dos romances”, os quais costumam ser bem

“enfeitados”; em suma, o surgimento desse romance se deu sem nada especial, apenas o tempo foi o grande encarregado para que esse amor fosse bastante intenso. É esse sentir do sujeito que o “inspira” a relatar, sob sua ótica, o que representou e como se deu essa transformação em sua vida.

Fato que é possível de se observar nessa canção é que o recurso imagético que circunda a letra pode ser capaz de determinar a duração do tempo em que essa transformação ocorreu. A referência explícita do tempo (“Foi chegando de mansinho, se espalhou devagarinho, foi ficando até ficar”), afirmando que essa conjunção foi se dando aos poucos, solidificando-se, amadurecendo até se dar por concluída não é suficiente para dar essa precisão. Mas, com o advento da imagem, temos uma noção aproximada desse tempo. No mesmo papel em que o sujeito escreveu a letra da canção, ele desenhou um buquê de flores, inicialmente no canto direito inferior do papel. Poderíamos entender esse buquê como sendo um símbolo que representa a constatação do elo conjuntivo entre ele e seu objeto, ou seja, um símbolo que serve para selar esse relacionamento amoroso – fato que ocorre com frequência em nossa sociedade.

Mas a indecisão, a inconstância, a falta de uma precisão na vida do sujeito enunciador parece ser uma característica inerente dele e, assim, ele vai tentando encontrar sua identidade. Devido a essa sua incerteza quanto ao nascimento desse amor, ele desiste de entregar as flores para a pessoa amada, rabiscando-as, revelando, com isso, o ser sensível que é – conforme Santos (op. cit.). Contudo, ele parece que, de repente, volta atrás e decide entregá-las a ela. Essa sua indecisão reforça a ideia original de se reconsiderar o que já foi dito. O redesenhar das flores representa não só sua intenção em consolidar o elo do *continuum* sujeito – objeto, mas também sua insegurança, sua inconstância. Redesenhar as flores mostra a “chancela” do relacionamento amoroso que surgiu; mas, quando são inseridos nos quatro cantos da página desenhos que simulam pedaços de fita adesiva, isso vem para ratificar essa chancela, pois poderíamos entender como sendo uma exposição para o mundo um amor solidificado.

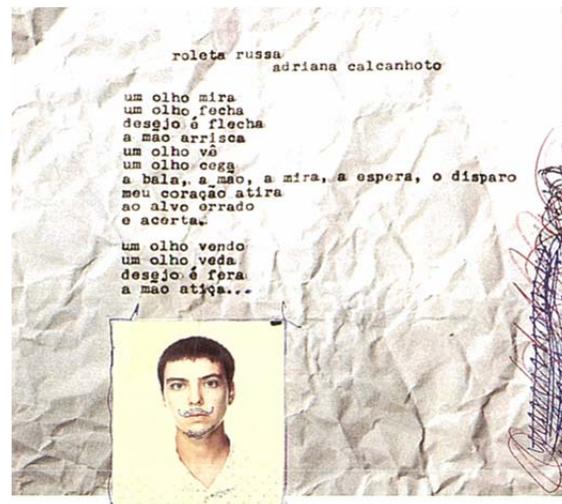
Elaborada seguindo predominantemente a estrutura canônica tradicional da língua portuguesa – sujeito – verbo – objeto, “Cariocas” representa a definição do perfil ético, social e comportamental do povo que, em âmbito internacional, são os cosmopolitas cuja imagem do brasileiro é apresentada para o mundo. Desenhar o perfil identitário e cultural da comunidade discursiva da cidade do Rio de Janeiro sob o investimento genérico cancional requer habilidades não somente no manejo entre a letra

e a melodia, mas principalmente no conhecimento de causa para a construção desse discurso – principalmente não tendo nascido na cidade do Rio de Janeiro. E, como figura metonimizada que representasse um protótipo desse desenho, a canção é dedicada ao figurinista e designer legítimo carioca Marcelo Pies, que compõe as vestimentas da cancionista, ajudando-lhe a construir o ethos da artista para os eventos: fotografia para o próprio álbum, shows, entrevistas. Apresentar esse perfil do “outro” é também outra estratégia nessa caminhada em busca da construção de sua própria identidade, já que o reconhecimento de tais características no outro ajuda a assimilar que marcas identitárias se assemelham e se diferenciam desse sujeito. “Cariocas” também é uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro, assim como regravar “Morro Dois Irmãos”, de Chico Buarque, cuja letra é uma reconstrução surrealista (?) de um elemento da paisagem natural da cidade, componente da cenografia urbana da Zona Sul carioca, ao qual são associados elementos a elementos que constituíssem sua sonoridade.

“Inverno”, nova parceria com Antônio Cícero, trata do momento da partida da pessoa que o sujeito ama; e, desde esse dia, ele tem ficado sozinho, triste (“Faço longas cartas pra ninguém”) e sem saber por onde recomeçar sua vida (“Onde foi exatamente que larguei naquele dia mesmo o leão que sempre cavalguei?”). É apenas sabendo disso que podemos estabelecer uma relação de sentido entre a imagem e a letra. Se observarmos a imagem, temos algo parecido com um tabuleiro de um jogo de dama (ou de xadrez, tanto faz), em que o sujeito vai desenhando-o, preenchendo-o com tinta de caneta azul, intercalando com tinta vermelha. Porém, em determinado instante, percebemos uma irregularidade nesse preenchimento; é assim que esse signo representa a descontinuidade existente entre o sujeito e o objeto.

Vejamos “Roleta russa”:

Figura 34 – Página da canção “Roleta Russa”



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

A possibilidade de modificar aquilo que encontrou em si, seja para suavizar, criar uma imagem contrária ou acentuar alguma característica ganha reforço com o advento do aparato tecnológico que atualmente se tem. Mesmo podendo recorrer a tais recursos, a cancionista opta por uma intervenção mais rústica, mais manual, artesanal – seguindo o lema da Pop Art (“Faça você mesmo”). E, diferentemente da postura convencional entre grande parte de outras artistas, cuja preocupação é apresentar-se bonita, com uma corporalidade que transpareça a eunoia, a cancionista se mostra de maneira tão diferente a ponto de confundir o leitor/ouvinte – que é a finalidade de tal transfiguração. Na página em que se encontra a canção “Roleta Russa”, a evidente elaboração de uma figura masculinizada a partir da própria imagem, de uma fotografia 3X4, em que prevalece o ethos da seriedade, da formalidade, a subversão a essa tradição se dá com a debochada intervenção do rabisco à caneta, em que são inseridos um bigode e um cavanhaque. A fotografia pode ter sido a que foi tirada na capa do álbum. Esse procedimento da cancionista, além de levantar a hipótese para uma nova possibilidade desse processo metadiscursivo de autoconhecimento, mantém uma relação de pertinência com a temática da canção, que trata da possibilidade de equívoco num envolvimento íntimo, em que se investe em uma pessoa, mas o êxito é obtido com outra. E nessa tentativa, essa outra pessoa pode ser, inclusive, do mesmo sexo.

É importante salientar que esse procedimento de embaralhar pessoas e suas respectivas sexualidades já havia sido realizado pelo próprio líder da Pop Art, em que,

com peruca feminina e maquiagem, Andy Warhol incorpora uma personagem feminina, como podemos verificar abaixo:

Figura 35 – Andy Warhol



Fonte: <http://pelamordi.blogspot.com.br/2013/05/agenda-cultural-mam-tem-entrada.html> (acessado em 16/12/13).

Não à toa, Andy se inspirou em Rrosy Selavy, personagem que Man Ray fotografou, criada pelo dadaísta Marcel Duchamp. Com o mesmo propósito de deixar mais nebulosa a fronteira entre os gêneros, a intervenção sobre a imagem feita pela cancionista promove necessárias discussões acerca dos conceitos masculino e feminino, principalmente na última década de um século marcado por conquistas, avanços sobre o tema.

O experimentalismo cancional da artista se dá com o fato de se gravar um fonograma em que a não-canção é um poema de Gertrude Stein lido pela própria autora. Famosa por seus poemas que se expressam em forma de uma “gagueira mental¹⁰”, devido às constantes e intencionais repetições, o retrato da poetisa, que se manifesta através da linguagem verbal do poema, também pode ter sido a revelação da fotografia tirada na capa do álbum¹¹. A inserção dos samplers “alógicos” (som de piano, som de máquina de datilografar em uso, música clássica etc.) na leitura do poema dadaísta de uma das poetisas mais importantes para a nova estética literária difundida na literatura norte-americana da primeira metade do século XXI, funciona como uma trilha sonora para o texto, não chegando a torná-lo canção, mas uma criação que segue a proposta do discurso que o legitima.

¹⁰ Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Gertrude_Stein (acessado em 16/12/13).

¹¹ E qualquer semelhança da poetisa com Adriana Calcanhotto é mera coincidência ou a sua imagem foi construída a fim de se parecer mesmo com ela?

Especificamente nessas duas últimas canções, identificamos a ocorrência do fenômeno da prática intersemiótica na compatibilização entre os preceitos que fundamentam o discurso fundador legitimante e a forma de como sua produção literomusical se apresenta – em que o produto final exhibe não o fim, o resultado de um processo, mas a construção de um discurso que revela o próprio processo de desenvolvimento. A relação de pertinência que se estabelece entre a proposta da Pop Art e a do Dadaísmo com o *modus operandi* do encarte evidencia variações do fenômeno, sem que seja necessariamente uma mera aplicação de regras a uma produção específica. O ethos que se percebe na elaboração dessas duas canções reverencia a modernidade, o modernismo, tal qual a proposta “ver com olhos livres”, fazendo de sua produção um elemento da cultura brasileira “para inglês ver (e ouvir)”, “macumba para turista”, em que o Senhor nos dá a poesia de cada dia.

Analisemos a última canção do álbum:

Minha música (Adriana Calcanhotto).

Minha música não quer ser útil
Não quer ser moda, não quer estar certa

Minha música não quer ser bela
Não quer ser má
Minha música não quer nascer pronta

Minha música não quer redimir mágoas
Nem dividir águas
Não quer traduzir, não quer protestar

Minha música não quer me pertencer
Não quer ser sucesso
Não quer ser reflexo, não quer revelar nada

Minha música não quer ser sujeito
Não quer ser história
Não quer ser resposta, não quer perguntar

Minha música quer estar além do gosto
Não quer ter rosto, não quer ser cultura

Minha música quer ser de categoria nenhuma
Minha música quer só ser música
Minha música não quer pouco

Todo o processo de autoconhecimento literomusical, cujos discursos produzidos convergem para a construção de uma identidade musical, consolida-se com “Minha Música”. Experienciando os vários “eus” do qual todo indivíduo se constitui, ao final do álbum, a cancionista determina seu lugar no não-lugar; revelando sua condição paratópica através de sua produção metadiscursiva, ela define seu posicionamento a partir da apresentação dos propósitos comunicativos de sua obra. Ao enunciar os papéis discursivos não pretendidos por sua produção – não querer ser útil, ser moda, estar certa, ser bela, ser má etc., a cancionista deixa claro sua tomada de posição em relação à finalidade do seu fazer discursivo. Em meio ao disputado domínio discursivo da Música Popular Brasileira, em que todos querem seu “lugar ao sol”, após todo esse processo de produzir para, aos poucos, ir se conhecendo, se construindo, se identificando, a cancionista se mostra contrária ao que grande parte dos artistas almeja; “não querer ser sucesso, nem reflexo, nem revelar nada” não seria algo facilmente enunciado pela maioria dos cancionista – principalmente quando se está lançando seu terceiro álbum. Apesar disso, a canção diz o que quer: estar além do gosto – para além de uma discussão entre bom e mau gosto, ser de categoria nenhuma – em que não se busquem critérios classificatórios para enquadrá-la em determinados rótulos.

Como podemos perceber durante todo o encarte do disco, vão se revelando imagens e letras que parecem mesmo mostrar as várias faces que compõem uma identidade cultural, ideológica, sociológica e artística de um *ethos*. Na última página, a qual mostra o papel desamassado em branco, devemos entender não como um esgotamento desse processo de revelar-se, mas sim como o que poderia ter sido escrito – aí é que percebemos como o nada, o vazio é significativo. Como diz Souza (op. cit.), ao considerar o conceito de silêncio para Orlandi (1989), “tal noção não pode ser confundida com o implícito: ao contrário do implícito (não-dito), que significa por referência ao que foi dito, o silêncio não precisa ser referido ao dizer para significar”:

Figura 36 – Página em branco do encarte



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

Semelhantemente à análise feita pela autora do artigo, quando ela exemplifica tal fenômeno na cena final do filme “Limite”, de Mário Peixoto (1938), percebemos a mesma ocorrência, com a última página do encarte, em branco:

chamamos a atenção para o fato de, em termos de textura visual, a ausência (ou silêncio) de imagens deixa em aberto a conclusão a respeito do desfecho da personagem, abrindo a possibilidade de outras do filme. Fato que seria diferente, caso algum elemento de imagem (implícita) sugerisse este desfecho.

Assim, a última página do encarte pode também ser compreendida como “o que ainda vai ser dito”. O espaço em branco sugere a ideia de continuidade, de que aquela produção discursiva é somente mais uma etapa de um processo, o que, portanto, não representa nem início nem fim, e sim um estágio de construção. O jogo de implícitos, a questão do que poderia ter sido dito, do sentimento que ficou restrito ao plano das ideias, sem se materializar linguisticamente, do registro que ficou somente na prática, da ideia de esgotamento, de “missão cumprida”, de não se ter mais o que expor e também como o que ainda há de vir, o que há de ser construído, preenchido. A escrita do texto em forma de letra datilografada, com inserção de rabiscos manuscritos da cancionista, como também de fotografias reforça o caráter ainda de rascunho, de produto inacabado, do que ainda se encontra em processo de construção. Os rabiscos

que permeiam todo o encarte, os riscos aleatórios remetem também a essa ideia de silêncio, do momento em que a cancionista para para pensar no que será dito.

O disco é, então, como um show, em que o espetáculo acontece nos bastidores, em que não se distinguem as encenações prontas e os ensaios. O disco é, na verdade, uma grande metalinguagem musical, em que, através do disco, revela-se o processo de construção de um disco, que, apesar de sua natureza e finalidade musical, é uma obra essencialmente poética. Assim, percebemos, até mesmo pela concepção do disco por meio do que o título do disco sugere (*Fábrica do Poema*) que a artista manipula tais linguagens no sentido de expor quais são as suas bases epistemológicas para a construção do seu discurso enquanto cancionista, que opera com mecanismos tanto linguísticos quanto extralinguísticos.

Expor os ritos genéticos (cf. MAINGUENUEAU, 1999) na produção literomusical já concebido como pronto e acabado em produto comercializável é uma característica típica dos cancionistas da geração 90 do Pop. Fora de todas as convencionalidades, essa prática discursiva acabou por caracterizar esse posicionamento, tornando-a uma marca identitária desse agrupamento discursivo. Esse desamassar identifica o reprocessamento, prática que caracteriza os neo-tropicalistas, termo sugerido pelos pesquisadores (cf. Bezerra, 2005; Peixoto, 2005) em torno do tema para se referir aos cancionistas da geração de 90. Essa prática consiste em buscar, resgatar canções e reinterpretá-las, adaptando ao seu modo de discursivização.

A relevância desse tipo de prática se dá pelo fato de sua representatividade cultural dentro da atual sociedade em que vivemos; a comunidade discursiva brasileira, completamente semiotizada (no sentido de estar circundada por múltiplas linguagens, que se complementam e se misturam, principalmente nos espaços urbanos), vive o período das várias informações, das várias mídias. A produção discursiva da Canção Pop, de natureza cosmopolita (cf. PEIXOTO, op. cit.), acompanha, reflete, reproduz e recria essa realidade.

5.4 “Maritmo”

Figura 37 – Capa e contracapa do álbum “Maritmo”



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

Neologismo resultado da junção dos termos que sintetizam os dois principais eixos temáticos do álbum – “mar” e “ritmo”, “Maritmo” é o álbum em que se percebe com maior evidência a evocação às fontes legitimantes da Canção Pop. Sem recorrer necessariamente à estratégia da metadiscursividade para apresentar uma de suas principais influências para a construção do posicionamento – a Pop Art, o álbum explora duas temáticas que se fundem, tendo em vista o fato de que o álbum não foi construído em torno do tema “mar”, mas a partir da ideia de movimento, em torno de seus diversos ritmos. Essa diversidade se dá na medida em que são exploradas as várias possibilidades rítmicas do movimento do mar.

Álbum com grande investimento imagético, mais uma vez, possibilitado pela utilização do advento dos recursos tecnológicos, o projeto gráfico do álbum é construído a partir das cores que predominam na capa; esta, construída a partir de papel vegetal, remetendo à translucidez da água do mar tendo como fundo o azul, metaforizando o mar, e, num plano mais próximo do spectatum, o parangolé, metaforizando o movimento do mar, cujas dobras do pano reproduzissem as ondas. Com técnica similar do álbum anterior, as páginas que compõem o encarte são fotografias do livreto que contém as letras das canções e demais elementos, revelando, dessa forma, através dessa construção cenográfica, a cena genérica. O projeto gráfico do álbum produz uma cena validada do discurso da Pop Art; o lema “Faça você mesmo” é

posto em prática quando se efetiva a própria elaboração do livreto. Utilizando-se de papel reciclado, cujas páginas são recortadas manualmente (percebe-se pela irregularidade do recorte nas bordas das páginas), são inseridas formas textuais que vão compondo o todo discursivo, promovendo uma interação entre tais elementos de maneira a propiciarem múltiplos sentidos.

Álbum que se vê com maior explicitude as referências da Pop Art, “Maritmo” traz à tona os componentes basilares propostos pelo referido movimento estético-ideológico. Essa retomada dos preceitos estipulados pela Pop Art, servindo de fundamento para a elaboração do álbum, se justifica pelo seu caráter inovador e renovador do estado de coisas de que se constitui o discurso literomusical brasileiro; essa assimilação se dá na medida em que as práticas discursivas da cancionista refletem, em sua elaboração imagético-cancional, uma transformação de normas instituídas e forma como elas devem ser encaradas.

Sobre essa transformação das práticas sociais normativas vigentes na contemporaneidade, Novaes (2007) discorre sobre o assunto, ajudando-nos a entender como se explicam tais mudanças de comportamento social:

O mal-estar do qual nos fala o autor (Ehrenberg), advém do que ele classifica como uma grande transformação da normatividade social, ou seja, a evolução de uma sociedade da disciplina (interdição, obediência, autoridade), brilhantemente, estudada por Foucault, para uma sociedade onde nos encontramos sobre o primado da autonomia, palavra-chave para a compreensão do imperativo dos novos tempos – uma mudança na hierarquia dos valores e das normas. O autor nos alerta que a disciplina não sumiu, mas encontra-se embutida na ideia de autonomia que hoje em dia lhe é superior em valor. Segundo Ehrenberg passamos da opressão e do recalque do desejo como geradores de sintoma e neuroses, para a patologia da insuficiência em um mundo onde o sujeito é chamado de forma intermitente a agir.

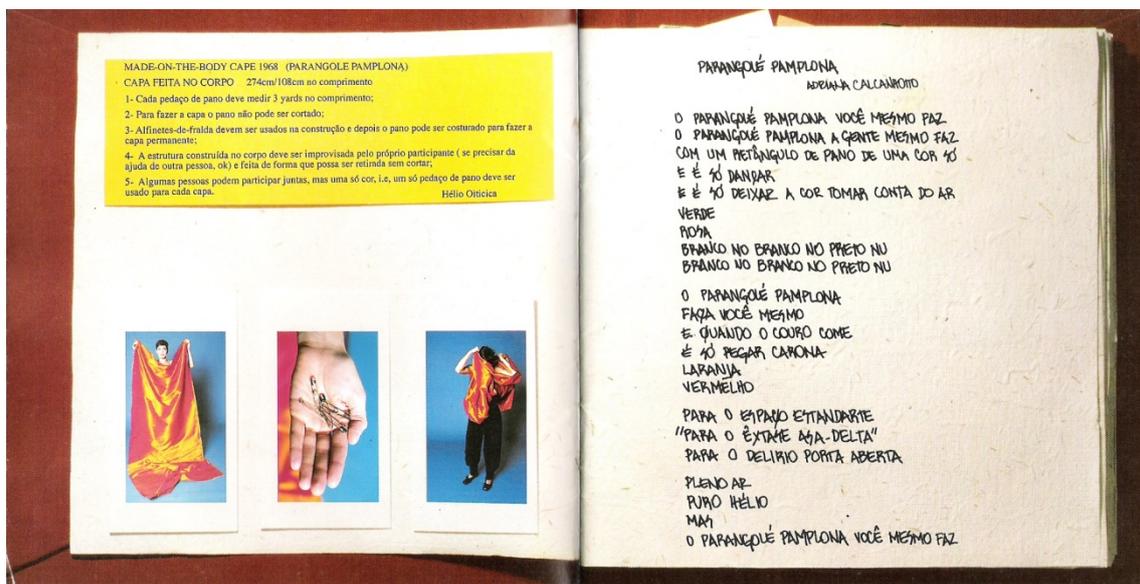
Esse trecho nos é bastante esclarecedor acerca da máxima “Faça você mesmo”, que, inclusive, ganha adesão em diversas práticas discursivas. Isso também acaba por imprimir um caráter de desinstitucionalização de algumas práticas que até então só eram possíveis serem legitimadas por certas instituições. Tal filosofia retira, por exemplo, das Artes Plásticas, bem como da Literatura, o estatuto de que somente alguns “iluminados” seriam capazes de produzirem algo que possa construir uma obra e compor um archéion. A proposta dadaísta, por exemplo, talvez tenha sido uma das vanguardas que, em escala mundial, inauguraram essa proposta e acabou influenciando

a Pop Art, que, por sua vez, serviu de discurso legitimante para as práticas da Canção Pop da década de 90, no Brasil.

O álbum incorpora o ethos do pop-tropicalista, em que se promovem “misturas” de várias misturas: o moderno com o antigo, o tradicional com o tecnológico, fazendo todas as vozes convocadas para compor o álbum ora se confirmarem, ora se confrontarem, ora dialogarem sobre diferentes abordagens.

Atentemos para a primeira canção do álbum:

Figura 38 – Página da canção “Parangolé Pamplona”



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

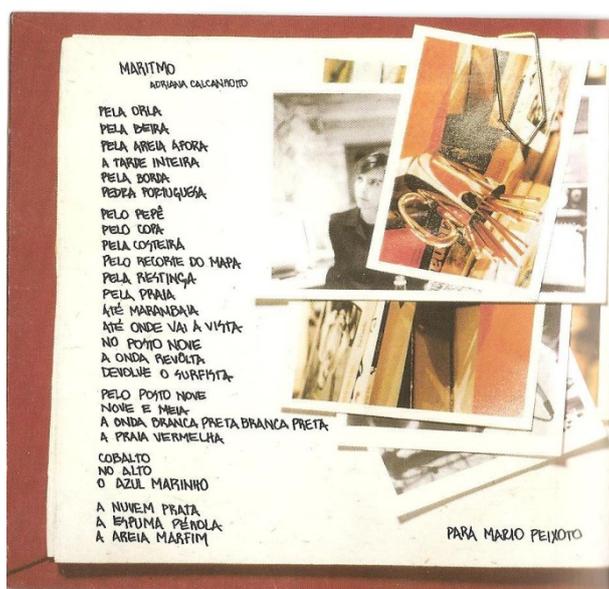
O álbum se inicia com a dançante “Parangolé Pamplona” (Adriana Calcanhotto); a canção-porta-estandarte abre-alas para o desfile do cortejo pop passar na avenida. Apresentando as referências da canção, justificando-a, o encarte traz, na página que antecede a letra da canção, um texto de caráter injuntivo do artista plástico Hélio Oiticica, que explica como você mesmo pode fazer o seu próprio parangolé, a *made on the body cape* (capa feita no próprio corpo), fornecendo as medidas e os procedimentos de uso. Abaixo do texto, são apresentadas três fotografias em que a própria Adriana apresenta os componentes necessários para fazer o parangolé e o modo de uso.

Dessa maneira, a canção incorpora em sua prática cancional o ethos do sujeito cuja ideologia artística é inspirada na perspectiva de movimentos transgressores de um tipo de arte convencional, que padroniza com regras, que regula uma estética como forma de aproximar-se do Belo. Vinculada à proposta artística de Hélio Oiticica,

que é promover o “exercício experimental da liberdade”, produzindo “antiarte por excelência” obras que sugerem e estimulam a criação por parte do público que também produz, através da “suprassensação”, o fenômeno da prática intersemiótica se manifesta na produção imagético-cancional da artista na medida em que tais propósitos se concretizam numa prática literomusical, ou seja, em outro domínio discursivo.

Em seu “Gênese dos Discursos” (op. cit.), Maingueneau traz uma série de considerações teóricas relevantes para o estudo que pretendemos realizar. As **condições de emprego**, para o autor, estão relacionadas ao fato de que a maneira pela qual o texto é produzido e pela qual é consumido estão ligadas. Ele diz que, “a depender de se tratar de obras destinadas a tais instituições, a tais lugares, a tais funções (...), o formato, o tema, a escolha das cores etc. serão afetadas não a título de parâmetros acessórios, mas porque isso se inscreve nas próprias condições de funcionamento da prática discursiva” (p.141). Ao comentar o estudo de Panofsky, Maingueneau (op. cit.) diz que a contribuição do referido autor foi ter tentado definir o operador que permite estabelecer um isomorfismo entre a estrutura dos edifícios góticos e o modo de organização da filosofia escolástica, e não somente ter descoberto afinidades estruturais. Também identificamos tal isomorfismo na obra da cancionista, no encarte do álbum, na canção-título dessa produção discursiva “Maritmo”:

Figura 39 – Página da canção “Maritmo”



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

A estrutura de como a canção é arquitetada segue os mesmos parâmetros funcionais, na forma de como o sentido pode ser gerado, da imagem presente ao lado da canção. Isto não significa dizer que, neste caso, letra e imagem busquem gerar a mesma significação (isto é: não se pretende estabelecer uma co-significação entre ambos os textos) ou que o sentido de uma encontre-se presente na outra. Mas principalmente que a técnica como foram construídos é o ponto isomórfico do discurso construído. Dessa forma, de acordo com o *modus operandi* (tomado aqui tal qual a definição do autor, como isolar os esquemas abstratos inconscientes que atuam tanto em um domínio quanto em outro e fundam sua comparabilidade), de como o discurso elaborado é executado gera uma compatibilização entre tais domínios semióticos de tal forma que a técnica da superposição estabelece entre esses domínios um **modo de coexistência**. Entendemos esse modo como sendo o princípio que, ao mesmo tempo em que relaciona os textos, no sentido de buscar equivalências, também os insubordina entre si, isto é, apresentam-se como independentes tanto estrutural quanto significativamente.

Isso implica dizer que o vínculo estabelecido entre tais sistemas sígnicos (letra e imagem) não pretende uma ser a justificativa da outra, menos ainda ambas terem o mesmo significado, porém com linguagens diferentes entre si, mas, sobretudo, suscitar possibilidades interpretativas possíveis pertinentes mediante a imbricação de tais linguagens, construídas sob o mesmo processo (o da superposição), embora cada uma com seu conjunto de regras de significação específico.

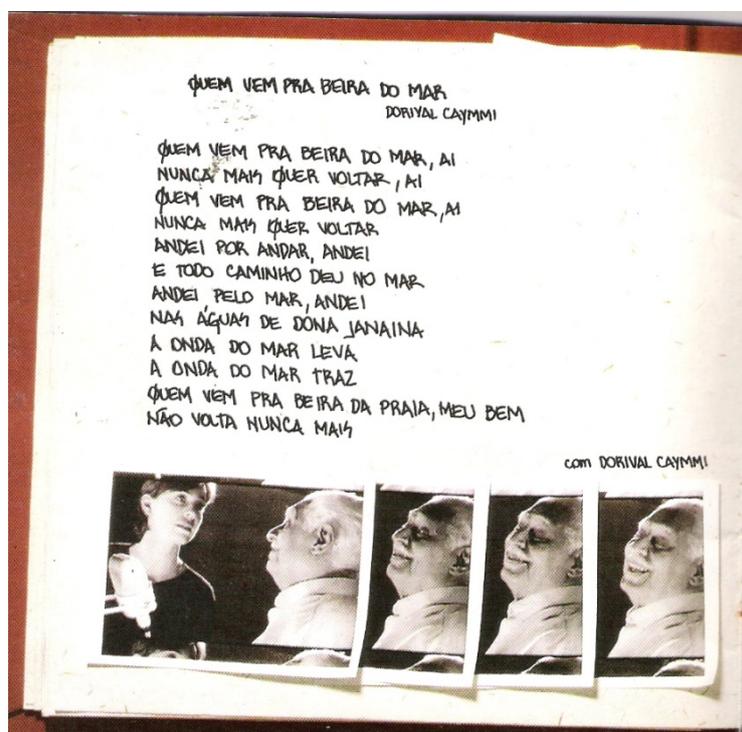
Assim, o discurso intersemiótico da canção Pop apresenta o seu modo de significar de forma que procura fugir da convencionalidade, do previsível (já que, em se tratando de uma canção cujo tema é o mar, o que se esperariam seriam imagens relacionadas a isso), isso conforme a ideia dos autores de que cada domínio semiótico tem o seu “modo de dizer”, mas, além disso, tem também o seu “o que dizer” e os cancionistas Pop da geração de 90 aproveitam-se dessa possibilidade para que cada um desses “modos de dizer” não tenha o mesmo “o que dizer”. Cada linguagem, tanto a verbal quanto a não-verbal, possui esse modo dizer que é específico, portanto, há enunciados que são ditos por meio de palavras que não há como serem expressos por meio de um som ou de uma imagem.

O ar contemporâneo da canção “Vambora” – composição da própria cancionista – verifica-se no tom de despojamento e informalidade do ethos do sujeito enamorado que se utiliza da estratégia da exigência, da imposição para que a pessoa amada volte para o espaço que era comum a ambos. Mudando a estratégia da exigência

para a sensibilização, o sujeito investe na lembrança que o odor deixado nos livros que essa pessoa que partiu lia; assim, a cancionista teve a oportunidade para homenagear célebres escritores modernistas que se notabilizaram por também contemplarem temáticas contemporâneas, Manuel Bandeira (“Cinza das Horas”) e Ferreira Gullar (“Dentro da Noite Veloz”), cujas obras têm em comum abordagens sobre a temática da efemeridade da vida, o que justificaria o verso “Você tem meia hora pra mudar a minha vida”.

Verifiquemos a página onde está a canção “Quem vem pra beira do mar”:

Figura 40 – Página da canção “Quem vem pra beira do mar”



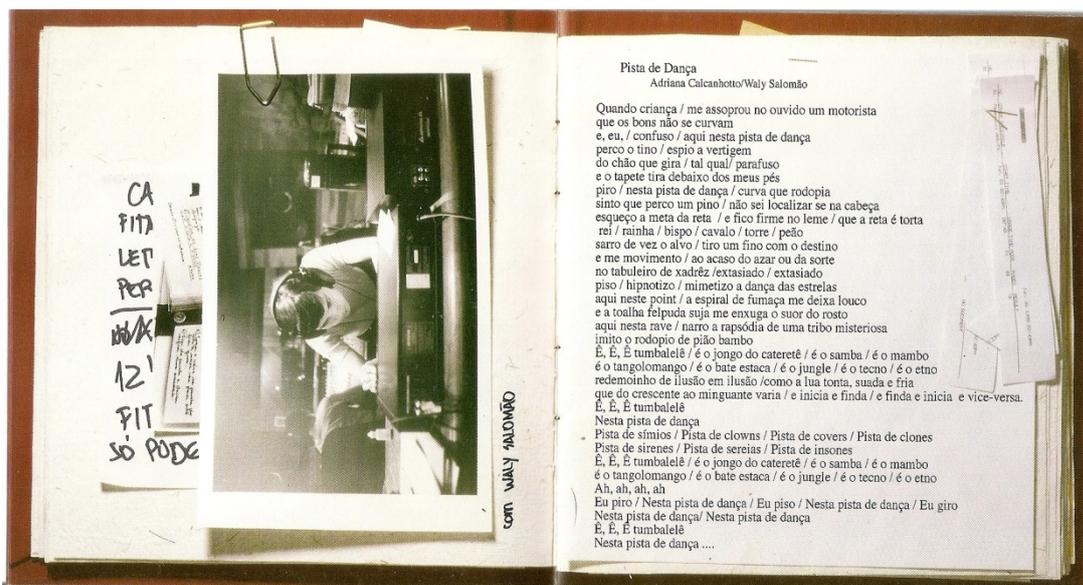
Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

Qualquer produção discursiva, ao mesmo tempo em que reverencie um de seus arqui-enunciadores, seja referendada por ele, ganha respaldo e notoriedade, tendo em vista o fato de, dessa forma, estar recebendo a chancela de seu gesto enunciativo. Famosa canção do cancionista Dorival Caymmi, “Quem vem pra beira do mar”, é reinterpretada com uma melodia que traduz a suavidade e movimento leve (não estático) do mar, com a participação do próprio, cujos versos “Andei por andar, andei/ E todo caminho deu no mar” justificam a escolha para constituir a centralidade temática do álbum, cujo movimento da onda retoma a temática da efemeridade das coisas,

entretanto, o que permanece é o desejo de continuar à beira do mar. Como em uma reprodução fílmica, a técnica de sobreposição das fotografias (dispostas tais quais as ondas do mar), de maneira que elas mostrem, quadro a quadro, o gradativo movimento do rosto para o lado bem como o sorriso do cancionista, personifica o mar, como sendo o próprio Caymmi, que dedicou grande parte de sua vasta obra a ter o mar como principal temática. Assim, o fenômeno da prática intersemiótica, nessa página do encarte, compatibiliza o dizer da canção com o efeito enunciativo criado a partir da concepção da cenografia do texto imagético.

A inserção da fotografia que antecede a página em que está a letra da canção “Pista de dança”, nova parceria da cancionista com o poeta Waly Salomão, mostra a cancionista manipulando a aparelhagem de uma mesa de som, responsável pela sonoridade da canção, revelando, assim a cena genérica, as condições de produção desse discurso.

Figura 41 – Página da canção “Pista de dança”



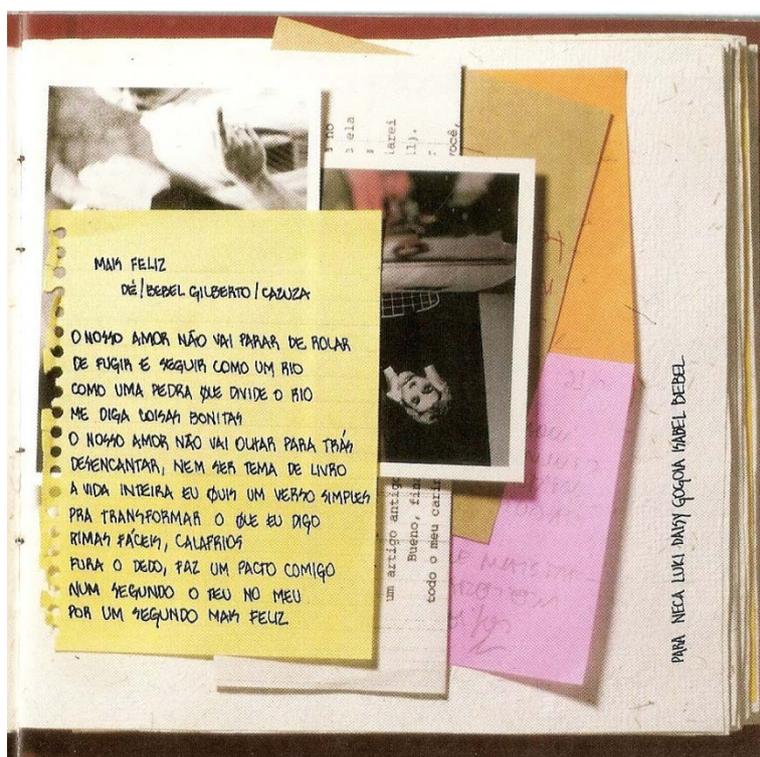
Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

A prática intersemiótica, na canção “Vamos Comer Caetano” (Adriana Calcanhotto), se estabelece entre o verbal e o sonoro, na medida em que, à letra que reverencia o arqui-enunciador do movimento tropicalista, são inseridos samplers, com trechos de várias canções do próprio Caetano Veloso; criador e criatura, ao mesmo tempo, a uma só voz, operando o milagre da imbricação de discursos para, assim, constituírem uma “terceira” voz, que valida a cena enunciativa criada pelo conjunto de

canções do arquiencunciador. A identificação da inserção dos trechos incidentais na melodia, construída num ritmo que vai do samba ao axé – ritmos cuja origem também está ligada à Bahia, onde Caetano nasceu, mas que também tem a ver com a “macumba pra turista¹²”, se dá não apenas ouvindo (por exemplo, o trecho inicial da canção já é um sampler da canção “Livros”, de Caetano), mas também se dá nessa mesma página do encarte, em que a cancionista anexa, em uma folha ao lado da que está a letra da canção (rabiscada com as marcações de andamento e pausas), a lista com os títulos de todas as canções que foram inseridas e, juntas, numa confluência sonora, formam uma “massa” homogênea e ruidosa.

Observemos a página em que está a canção “Mais Feliz”, de Cazuzza, Dé Palmeira e Bebel Gilberto:

Figura 42 – Página da canção “Mais Feliz”



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

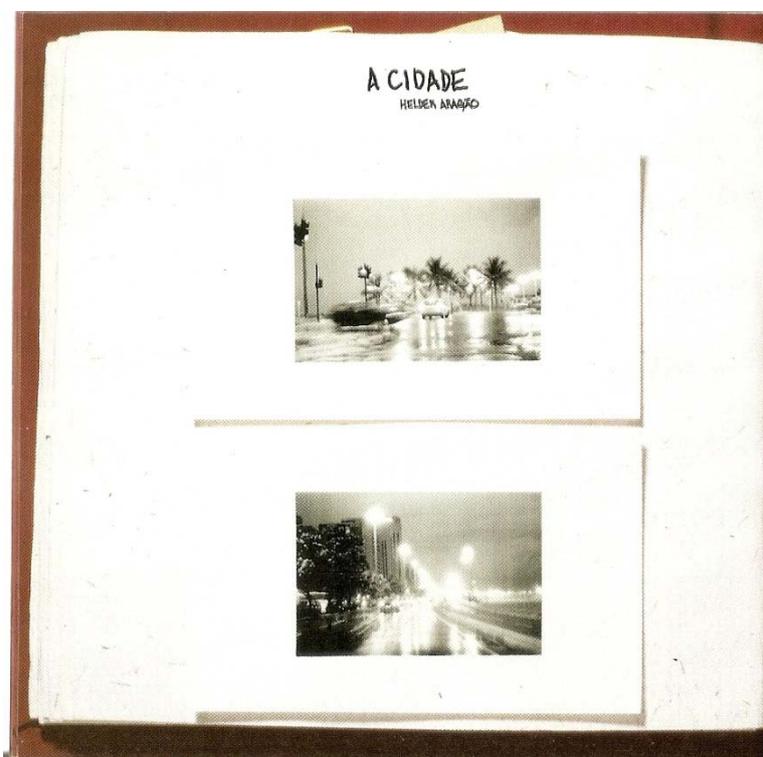
A superposição de textos em folhas de diferentes cores, escritos com diferentes tipos de letras (que nos permitem fazer a leitura de que sejam cartas e

¹² Expressão criada por Oswald de Andrade para se referir a uma produção cultural genuinamente brasileira, de cunho folclórico, que servia como matéria-prima bruta exportada pelo Brasil (Cf. in <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/antropofagia>; acessado em 20/12/2013).

bilhetes) e fotografias compõem uma cena enunciativa que se confirma na canção, como se esse conjunto de informações verbais e não-verbais comprovassem o que é descrito na letra da canção, manuscrita numa folha de caderno. Assim, a página apresenta toda uma situação comunicativa que revela as condições de produção que propiciaram que a canção estivesse num primeiro plano. Os componentes discursivos dessa cenografia validam a ideia de uma construção de um conjunto de textos, verbais e não verbais, que testemunhariam essa promessa de amor eterno, relatado na letra da canção.

Ouçamos a não-canção “Cidade”, de Helder Aragão:

Figura 43 – Página da não-canção “Cidade”



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

“Cidade” é um conjunto de samplers desenvolvido por Helder Aragão – mais popularmente conhecido internacionalmente como DJ Dolores, que coletou, através de gravação de áudio, as diversas formas de manifestação das sonoridades produzidas nas ruas de uma grande cidade – no caso, nas de Recife – PE. O procedimento realizado nesse fonograma foi reunir o que Tatit (2007) chama de ruídos¹³

¹³ “Os ruídos eliminados (ou sacrificados) das escolhas musicais praticadas pelas culturas também apresentam funções, digamos, locais, que, uma vez cumpridas, equivalem a seu imediato esquecimento: buzina de automóvel, passos de alguém que se aproxima, despertador, canto dos pássaros, instrumentos em processo de afinação etc. a conversão desses fenômenos em som está diretamente ligada à supressão

(ruído de tosse, buzina, pessoas falando, sirene, som de anúncio de carro passando, batida de pandeiro etc.) e transformar em som, por meio dos recortes apresentados de maneira descontinuamente ritmada, cuja celeridade no andamento varia durante toda a canção. O que Helder faz é exatamente o que o teórico propõe, que é fazer que tais ruídos “deixem de ser acasos e integrem o universo das esperas culturais” para uma “conservação da sonoridade, um processo de luta contra o efêmero que, nessa condição, jamais se impõe como representativo de um ethos cultural” (p. 72). Absorver manifestações discursivas que promovem uma “reciclagem” sonora, uma apreensão desse efêmero e uma conseqüente transformação em material sonoro é mostrar que as possibilidades de movimento, de ritmo, de dança – temática central do álbum – se ampliam num vasto campo de possibilidades artísticas contemporâneas à geração da cancionista, que, com isso, reprocessa a ideologia Pop e antropofágica modernista. Tal qual um quadro feito por Rauschenberg, “Cidade” é um mosaico composto por diversos ruídos que formam o caos sistematicamente organizado do universo de qualquer grande cidade.

Se as fotografias apresentadas na página de “Cidade” exercessem o papel meramente ilustrativo do fonograma, deveriam estar inúmeras imagens de ruas tumultuadas, com intenso trânsito de pessoas e de veículos, de um grande centro urbano, durante o dia. Entretanto o fenômeno intersemiótico que se estabelece entre a não-canção e as imagens presentes nessa página (duas fotografias em preto e branco, uma acima da outra, em que se veem poucos carros passando por avenidas litorâneas bem iluminadas, em período noturno) realça a ideia do contraste, da oposição, do conflito, o mesmo entre som x ruído, policromia x monocromia, som x silêncio, caos x ordem, tumulto x tranquilidade. É importante perceber que tais imagens estabelecem o contraste com o “som” não para invalidá-lo, mas sim para mostrar uma cenografia mista, que ora é composta pelos elementos apresentados no “som”, ora permanece como na fotografia, revelando, assim, de que maneiras esse espaço cenográfico se constitui.

Observemos os dizeres da página que sucede a em que está a “Canção por Acaso”:

Figura 44 – Página com o bilhete musicado



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

Após ter sido vítima de um roubo em sua propriedade, em que levaram todos os seus álbuns fonográficos, Adriana Calcanhotto, compõe “Canção por acaso”, que discursiviza o vácuo musical, a ausência de suas influências musicais, o vazio. Dessa forma, a canção seria uma estratégia de sublimação para o luto pela perda de algo tão essencial para a formação discursiva de uma cancionista. E, exibindo a dialogicidade intertextual das condições de produção desse discurso, a página posterior à da letra da canção mostra um bilhete dirigido ao multi-instrumentista Hermeto Pascoal, convidando-o a fazer os arranjos da canção, em que se apresenta e se explica o seu contexto, para o qual ele lhe responde, utilizando o mesmo texto do bilhete, musicando-o, como partitura para piano.

Observemos de que maneira o fenômeno da prática intersemiótica se dá na página em que se refere a reinterpretção da canção “Cariocas”:

Figura 45 – Página da canção “Cariocas”



Fonte: Michael Viana (Arquivo pessoal) (2013).

Com a finalidade de reproduzir artisticamente os símbolos estéticos massificados da sociedade, utilizando imagens da sociedade de consumo e da cultura popular e ilustrações cotidianas (não artísticas necessariamente), os artistas da Pop Art transgridem o sentido de fazer arte de um jeito manual. Por meio da utilização de diversos materiais, como fotografia, colagem, pintura, escultura, assemblage etc., esse movimento estético-ideológico buscava alternativas diversas de representar a vida que a tecnologia industrial criou nos grandes centros urbanos. As imagens desvinculadas de seu contexto original resultam da combinação entre arte comercial e abstração; é o caso do que acontece na página da canção “Cariocas – remix 96”, adaptando as famosas latas de sopa Campbell:

Figura 46 – Lata de sopa Campbell



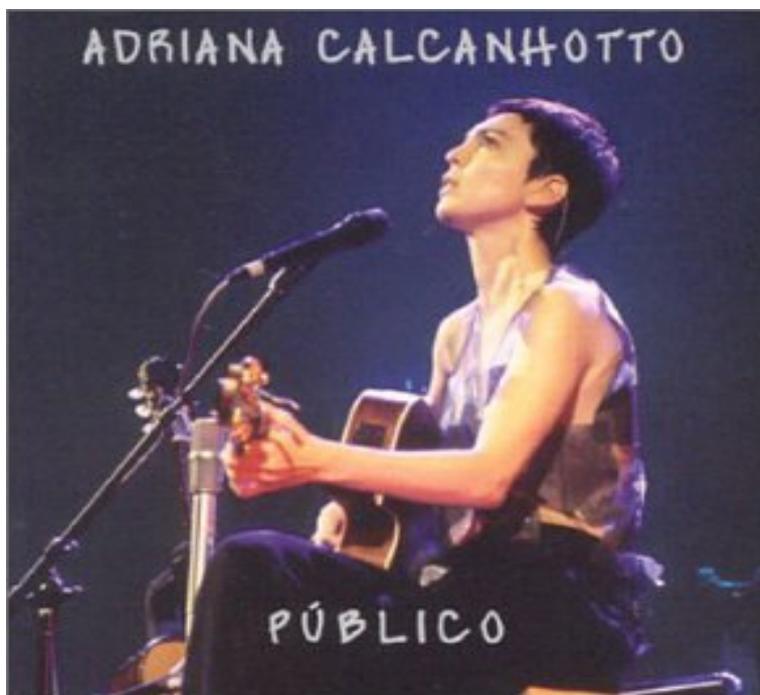
Fonte: <http://comentarte.wordpress.com/> (acessado em 23/12/213).

O mesmo procedimento empreendido por Warhol, de fazer ressignificar produtos massificados, é adotado pela cancionista, que, em vez de exibir a redundância da letra da canção (tendo em vista que já está presente no encarte do álbum anterior), apresenta outra forma de redundância, ao mesmo tempo em que justifica a reinterpretção e ainda reverencia uma das principais fontes legitimantes de seu discurso. Além disso, a prática intersemiótica nessa página se dá ao explorar a temática do álbum, que é a ideia do movimento, da dança, por meio do investimento melódico que é dado com essa releitura feita para dançar, o que dispensaria, portanto, a exibição da letra.

Assim, “Maritmo” confirma o posicionamento do qual a cancionista discursa, explorando, sem esgotar, todas as possibilidades de produzir um discurso imagético-cancional, onde se manifestam formas múltiplas de dizeres, não seguindo fórmulas, mas mantendo uma coerência interna, de maneira que tal profusão de formas, conceitos, estratégias discursivas, recursos linguísticos verbais e não-verbais não destoem ou pareçam inexpressivos ou até ilógicos; o *modus operandi* com que se maneja toda essa diversidade é a principal característica que se observa, tendo em vista o fato de requerer um certo grau de habilidade em aplicar tais condições de emprego para a construção desse tipo de produção discursiva.

5.5. “Público” (2000)

Figura 47 – Capa de Público (2000)



Fonte: Michael Viana. (arquivo pessoal) (2013).

O ano 2000 fora marcado por inúmeras profecias, desde as mais otimistas, que pregavam como o período de encerramento de uma era, ao mesmo tempo em que o nascimento de uma nova, a era do (pesquisar); como também previsões pessimistas; alguns noticiários tratavam inclusive do Big Ben, marcado para acontecer exatamente durante esse período de transição. O álbum “Público” é o desfecho de um ciclo que podemos determinar cronologicamente como o álbum que, situando-se no contexto temporal, marca o fim de um século e o início do próximo. Já consagrada entre as principais integrantes do agrupamento discursivo ao qual não somente pertence, mas do qual é uma das principais representantes, tendo em vista a notoriedade que lhe é conferida pela comunidade discursiva a quem sua produção se destina, Adriana Calcanhotto produz um álbum direcionado aos que acompanham sua obra, além daqueles que têm preferência por uma ou outra canção.

“Público” é, numa perspectiva cenográfica, uma produção cuja cena englobante é posta em evidência, em que a cancionista reporta-se ao seu interlocutor, não especificado ou personificado, mas generalizado, que amplia e, assim, indetermina quem é esse público. Produzir um álbum cuja maioria dos fonogramas é gravações ao

vivo, dedicado a quem o vai consumir explicita o “acordo” entre os interlocutores enunciativos da cena englobante, como se ela reunisse as produções preferidas pelo interlocutor-consumidor, tendo em vista o fato de que o álbum reúne predominantemente um conjunto de canções que lhe deram notoriedade, sucesso, destaque no cenário musical, construído ao longo dessa primeira década de carreira.

“Público” representa a síntese, o resultado de uma obra produzida durante essa década. Muito mais do que um álbum comemorativo pelo decênio de carreira, sua elegia estaria mais voltada para a ideia da transição, da compreensão dos avanços e recuos do século que termina, além das expectativas para o próximo, para o que se inicia. Entretanto, distante de parecer uma produção que se classifica como “coletânea de grandes sucessos” ou “Os melhores momentos de Adriana Calcanhotto” ou coisa que o valha, o álbum traz também canções que nem fazem parte de “as mais tocadas no rádio” e que nem se pretendem a isso, com essa gravação; o registro de outras canções oportunas para uma construção do álbum, coerente com a ideologia do posicionamento ao qual se filia, fundamentado na diversificação de suas produções.

Registrar em outro álbum algumas das canções que a celebrizaram – agora na versão ao vivo – e transformar em um novo produto comercial reconstitui a prática discursiva da Pop Art, afinal, produzir uma obra a partir de um produto que já havia sido consumido é uma prática recorrente do movimento. A gravação de fonogramas ao vivo, como registro de um show, reaviva essa noção de “público”, fazendo-o estar presente na construção do álbum, interagindo com ele, dando-lhe aquilo que ele mais anseia, a fim de proporcionar-lhe a catarse.

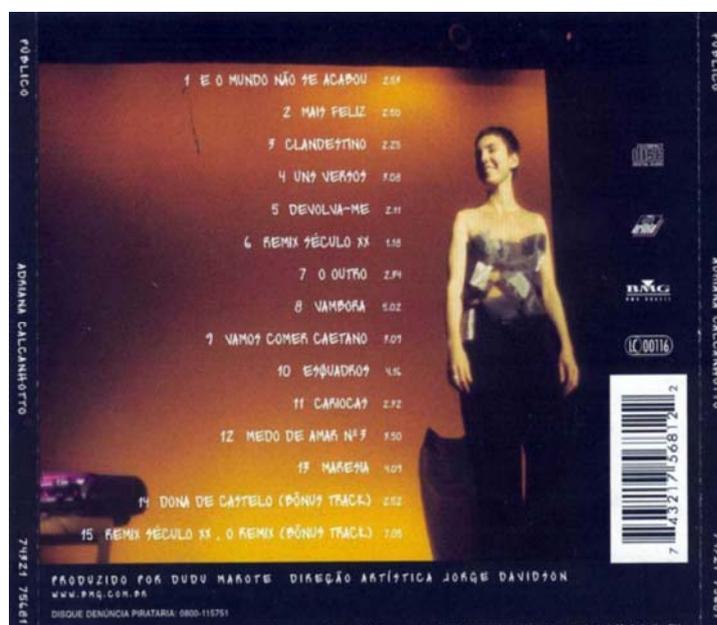
Para bem além dessa rasa e ingênua ideia de apenas homenagear a quem o álbum se destina, “Público” também tem a ver com a noção de algo que é produzido para divulgação em larga escala, de maneira que não se distingam tipos, classes, idades de público a quem se destina. Tem a ver com “tornar público e notório”, em oposição a algo individual, particular.

Com uma nova configuração do suporte, o álbum foi construído com um formato diferenciado, modernizado, seguindo os avanços midiáticos da época. Sem mais a caixa padrão de plástico, que portava tanto o encarte, de um lado, quanto a mídia (o próprio CD), do outro, o álbum agora, com as mesmas dimensões do padrão anterior, é feito com um papel mais rígido (o que, inevitavelmente, faz lembrar a embalagem do disco de vinil), mantendo “compartimentos” similares à estrutura da caixa padrão.

O projeto gráfico do álbum investe numa cenografia cuja cena validada é a de um show ao vivo, no formato voz e violão, como já se identifica na capa. A fotografia registra a cancionista durante sua apresentação no palco do show, vestida com uma calça social preta e uma blusa feita de um finíssimo véu transparente onde são afixados recortes retangulares de tecido sintético, como plástico brilhante, em que predominam as cores cinza, prata e preto, dispostos irregularmente; tal vestimenta compõe a corporalidade de um ethos que pretende passar a imagem da sobriedade e da modernidade. Flagrada num instante de seriedade, a postura da cancionista, no instante da foto, é o que Carnicel (op. cit.) denomina de foto não-consentida, em que o spectrum não espera ser fotografado, o que lhe confere mais naturalidade, espontaneidade, sem o artificialismo de “posar para a foto”. Posicionado na lateral esquerda do palco, como que no “gargarejo”, o spectatum, enquadrando a artista tocando o violão sentada, diante do microfone, se posiciona para conceber a imagem como uma pessoa qualquer se encontra na posição de plateia, de público ali presente para assistir ao show bem próximo do ídolo.

Observemos a contracapa do álbum:

Figura 48 – Contracapa de “Público”



Fonte: Michael Viana. (arquivo pessoal) (2013).

Mais uma vez, a fotografia é concebida sob o ponto de vista da plateia – agora de outro ângulo, o que permite perceber que a construção do investimento

imagético se dá de pontos de vista diferentes do mesmo público, revelando, assim, a heterogeneidade de que se constitui seu público. Nessa foto de contracapa, a cancionista, agora de pé, agora sorridente e com o rosto virado para sua direita, é flagrada se dirigindo ao público para agradecer; à fotografia, foram manuscritos os títulos das canções que compõem o álbum, à direita da artista, como se ela estivesse olhando para as canções. No fundo do plano onde estão os nomes das canções, predominam as cores amarelo e laranja, em tons mais fechados, o que remete à ideia de liberdade para novas possibilidades, inclusive de outras canções.

É histórica a tradição de se especular acerca do fim do mundo, nas transições marcadamente temporais. Enquanto muitos discursos, principalmente o midiático e, em algumas instâncias, o discurso religioso, enfatizaram pontos de vista apocalípticos acerca desse ciclo que se fechava – alguns, recorrendo à confirmação de profecias para validarem seus discursos, alardeavam que não se vislumbrava o surgimento de um novo. Porém, a cancionista, em meio a toda discussão, segue na direção contrária dos pessimistas e investe em outro viés para encarar o fato.

Como um arauto que, num tom de deboche, ironia e bom humor, anuncia não ter acontecido nada cerca das previsões, o álbum se inicia com “E o mundo não se acabou”, um samba antigo, da década de 1930. Em vez de simplesmente compor uma canção para dar tal anúncio, optar por regravar uma canção que inclusive já fora sucesso aproximadamente setenta anos antes (inclusive gravada por Carmen Miranda, na época) e que já ironizava tais prenúncios é um gesto enunciativo que, como estratégia argumentativa interdiscursiva, faz seu dizer respaldado (a canção é uma composição de Assis Valente, um dos grandes sambista da época), além de parecer desnecessária uma nova composição (correndo o grande risco de ser redundante), tendo em vista o fato de que o que deveria ser dito para aquele instante alguém já havia dito anteriormente; e trazer a canção de um célebre compositor sambista para iniciar um álbum que apresenta os mesmos propósitos comunicativos de outras épocas mostra que determinadas práticas culturais se perpetuam socialmente, independentemente do grau de evolução sócio-histórica do homem, ou de qualquer tipo de advento tecnológico.

Dessa forma, constata-se o poder do cancionista sobre a sua capacidade de apreensão da realidade; entre o alarde pseudo-científico proferido por alguns, cuja finalidade parece ser minimamente gerar conflitos no cotidiano habitual da sociedade, e a descrença (ou total crença) em alguns segmentos do senso comum, só resta ao cancionista divertir-se diante de tal impasse e compreender que tais práticas sociais

incidem diretamente no grande público. Trazer uma canção da década de 1930 para, setenta anos depois, iniciar um álbum fonográfico que marca o contexto de uma passagem de século confirma o posicionamento da Canção Pop, de fazer uma determinada produção discursiva não ficar presa a seu tempo de elaboração; a cancionista, ao investir nessa retomada, além de remeter ao conceito de memória discursiva, faz o velho parecer novo, atual, absolutamente contemporâneo, de tal forma que alguém que não conhecesse tal canção poderia pensar que ela foi composta para aquele dado momento sócio-histórico – apesar da menção ao ato de dançar um samba “em traje de maiô” ou ao uso de expressão como “gajo”.

A canção “Clandestino” narra o impasse em que vive o sujeito cosmopolita, urbano, cidadão do mundo, de ter seu direito de ir e vir cerceado por questões meramente burocráticas, que impedem a possibilidade de mobilidade do indivíduo entre nações diversas, promovendo, com isso, relações interdiscursivas com o discurso jurídico, que estabelece determinações quanto às bases legais da entrada de estrangeiros em outras nacionalidades. A reinterpretação da canção de Manu Chao chancela o ethos do sujeito que adere transita pelas mais diferentes esferas para promover trocas de experiências e, assim, modificar e ser modificado, caráter de universalidade que também remete ao discurso Pop. Reinterpretar a composição de um cancionista de outra nacionalidade e em outra língua revela seu olhar “antenado” com as vozes de outros lugares que também aderem a esse posicionamento em favor de todas as formas de liberdade e em oposição às estratégias de cerceamento dessa liberdade, que tornam os homens livres em clandestinos.

O sucesso da canção “Devolva-me”, de Renato Barros e Lílian Knapp, durante o período da Jovem Guarda, na voz de Leno e Lílian, novamente, faz estrondoso sucesso, agora com a reinterpretação feita por Adriana Calcanhotto, nesse álbum. O tom intimista e mais compassado que é dado no investimento melódico da canção – diferente de certo tom “alegre” e com o canto ritmado da versão original – compatibilizam mais adequadamente letra e melodia, tornando-a mais natural, ao mesmo tempo em que dão maior sutileza às vozes que são silenciadas na canção, já que se trata de um fim de um relacionamento amoroso. A ênfase em tal sutileza melódica reforça a ideia de que esse relacionamento acabou a contragosto do sujeito enunciatário (já que se refere ao enunciatário ainda como “meu bem”) e, que portanto, tais vozes silenciadas devem continuar assim para não machucarem essa pessoa amada.

Atentemos para a próxima canção:

Remix Século XX (Waly Salomão e Adriana Calcanhotto)

Armar um tabuleiro de palavras-souvenirs.
 Apanhe e leve algumas palavras como souvenirs.
 Faça você mesmo seu microtabuleiro enquanto jogo linguístico.

Babilaque Pop Chinfra Tropicália Parangolé Beatnick Vietcong Bolchevique
 Technicolor Biquíni Pagode Axé Mambo Rádio Cibernética Celular Automóvel Buceta
 Favela Lisérgico Maconha Ninfeta Megafone Microfone Clone Sonar Sputnik Dadá
 Sagarana Estéreo Subdesenvolvimento Existencialismo Fórmica Arroba Antivirus
 Motoserra Megassena Cubofuturismo Biopirataria Dodecafônico Polifônico Naviloca
 Polivox

De uma maneira geral, o poema, recitado com o ritmo de uma música eletrônica (“bate-estaca”), com a marcação rítmica feita pela batida do pé, em caráter injuntivo, inicia-se instruindo a produzir seu próprio, é uma retrospectiva que faz um verdadeiro release, apresentando os principais elementos que marcaram o século que se encerra. Como um redemoinho (que se confirma na forma como a letra é disposta no encarte – em forma de espiral), a canção reúne um conjunto de termos que, numa confluência que não segue necessariamente uma sequência lógica, ordenada, entretanto sua coerência é determinada pelos respectivos significados. Contudo a escolha dos termos não foi aleatória; todos os termos se referem a elementos do campo léxico-semântico que constituem a modernidade, não somente por ter surgido nesse século, mas também os novos nomes que são dados ao que sempre existiu. Vale ressaltar que, dentre tais termos citados, há a apresentação das duas principais fontes legitimantes das práticas discursivas de seu posicionamento discursivo – o Pop e a Tropicália.

O poema “O Outro”, do consagrado poeta português da primeira geração modernista Mário de Sá-Carneiro – conhecido também como o “poeta-labirinto”, tem sua contemporaneidade marcada pela sua abordagem temática (o conflito existencial da subjetividade humana a partir da alteridade), a qual vem a ser um dos principais aspectos que caracterizam a crise de identidade do homem pós-moderno. A crise pela qual esse sujeito passa tem como elemento permanente o tédio (“Pilar da ponte de tédio/Que vai de mim para o outro”), situação geradora de angústia e de descontentamento. Da mesma forma que o poeta capta essa crise (e também se torna vítima dela, a ponto de ser a causa de seu suicídio) e transforma-a em texto poético, na segunda década do século passado, a cancionista, ao construir uma melodia apropriada a ele, atualiza o gênero (de poema para canção), mas principalmente mostra que, nesse

fim de século, tal conflito é acentuado e se perpetua, por tantas outras razões dessa pós-modernidade.

Como já dissemos, a reinterpretação de uma determinada canção reflete, de uma maneira geral, além da necessidade de ser enunciada naquele novo contexto, para atender o propósito comunicativo do novo álbum, confere-lhe também sua notoriedade, confirmando o sucesso que fez. Como “Público” estabelece a relação de proximidade entre o artista e seu público, trazer para o palco releituras de “Mais Feliz”, “Vambora”, “Vamos Comer Caetano”, “Esquadros” e “Cariocas” e registrá-las novamente em novos fonogramas é como se estivesse atendendo aos pedidos dele, o qual tem por hábito pedir as suas canções preferidas. Além dessas canções gravadas ao vivo, o álbum também conta com o registro de fonogramas inéditos gravados em estúdio, que são outras reinterpretações que a cancionista traz para esse novo contexto. “Medo de amar nº 3”, de Péricles Cavalcanti (“Você não tem medo de mim/(...) você tem medo é de querer me amar”), “Dona de castelo”, dos poetas Waly Salomão e Jards Macalé, chamados “malditos” (“Amor quase perfeito/ Amor de perdição (...)/ Vou me embora, embromadora”) e “Maresia”, dos irmãos Antônio Cícero e Marina Lima (“o meu amor me deixou/ Levou minha identidade”) dialogam sobre a mesma temática, tão abordada nos álbuns anteriores (desde “Enguiço”, temática central do álbum), que é a disjunção amorosa. As três canções são convocadas para promoverem a interdiscursividade de maneira que, por diferentes épocas e gerações de cancionistas, a temática é discursivizada de maneira que explorem questões diferentes entre si sobre o mesmo tema, muito embora não pretendam esgotá-las. O que é preciso percebermos é como as nuances de cada uma das vozes se compatibilizam e acabam construindo a rede de sentidos entre elas.

O investimento na ideia versão remix de uma canção que já se chama “Remix século XX” é a efetivação da prática antropofágica e, ao mesmo tempo, da Pop Art, de consumir novamente o mesmo produto, com uma nova roupagem através do investimento sonoro dado à canção; a utilização do aparato tecnológico da música eletrônica proporciona-lhe um ritmo dançante e lhe confere modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Canção Popular Brasileira é, talvez, das formas de manifestação de nossa expressão cultural, a mais produtora, a mais ubíqua, a que está mais presente no cotidiano de grande parte dos brasileiros; dentro de coletivos, no toque do celular, no MP3, no carro, no assobio do feirante, no radinho de pilha do engraxate, na sala de casa durante os afazeres domésticos, além de seus espaços institucionalizados – palcos, peças teatrais, trilhas sonoras para filmes, rádios, programas televisivos, arquivos para downloads em sites especializados, colunas especializadas, revistas, jornais. Suas formas de dispersão se expandem com a mesma velocidade e possibilidade de alcance com que também se propagam os recursos midiáticos que surgem a cada novo avanço da tecnologia.

A geração de 90 que se filiou ao posicionamento discursivo Canção Pop foi um marco decisivo tanto para os movimentos e os demais posicionamentos que a antecedeu quanto para as gerações posteriores, tendo em vista que, da mesma forma que essa geração não bebeu de uma única fonte (legitimante), foram responsáveis para que as próximas gerações também não se limitassem a consumir um único tipo de canção. O investimento literomusical empreendido por essa geração de cancionista (dentre eles, principalmente Marisa Monte, Lenine, Zeca Baleiro, Moska, Carlinhos Brown, Chico César e, é claro, Adriana Calcanhotto) promoveu, na comunidade discursiva brasileira, o surgimento de uma geração de consumidores desse tipo de discurso que não se restringe a ouvir apenas um tipo de canção. A pluralidade de estilos, de ritmos, de influências, de sonoridades e de mídiuns em que essa geração de cancionista investiu fez surgir uma geração que “ouve tudo”, que, mesmo pertencentes a determinadas tribos, não se isolam, contribuindo para diminuir as fronteiras entre as mais diferentes classificações terminológicas que dão para as inúmeras “linhas evolutivas da Música Popular Brasileira” de que se compõe o cenário literomusical brasileiro das últimas décadas.

E, mais especificamente, o trabalho promovido pela cancionista Adriana Calcanhotto, promove, através do fenômeno interdiscursivo, o contato entre as mais diversificadas formas de dizer, artisticamente. Tendo como centralidade a produção literomusical, seus gestos enunciativos, de acordo com a prática discursiva que realiza, perpassam as várias maneiras do dizer, possibilitando, assim, novas formas de se

significar. Como compositora, letrista, intérprete, musicista, diretora musical, escritora, colunista e ilustradora, sua obra explora diversos modos de se lidar com as formas de arte. Música feita para uma resposta dada em entrevista jornalística, canção criada com base em uma escultura feita no próprio corpo, melodia construída para um trecho de poema, “bate-estaca” elaborado para resumir o século que termina; com esta análise, feita a partir do discurso imagético-cancional de Adriana Calcanhotto, pudemos perceber que o jeito de se fazer canção não tem regra pronta, não segue receitas, não estipula fronteiras; sua prática discursiva é o retrato do que o Brasil sabe fazer de melhor: Canção Popular Brasileira.

A Análise do Discurso, uma disciplina que, tendo como ponto de partida a materialidade textual, amplia-se enquanto teoria que investiga as nuances do dizer, os caminhos subterrâneos do discurso, o que há por trás do equívoco de uma situação enunciativa; mas também se amplia quanto à sua aplicabilidade nas mais deferentes formas em que uma produção discursiva se manifesta. De uma notícia de jornal a uma piada, de um simples diálogo informal entre amigos a um anúncio publicitário de bebida, de um provérbio até mesmo uma página de um encarte de álbum fonográfico, a Análise do Discurso é essa importante ferramenta com a qual é possível ter uma compreensão suficiente para que se chegue tanto à origem de sua enunciação quanto aos desdobramentos que ela propicia. O que lhe permite tamanha abrangência é tanto a constituição de seu arcabouço teórico – que, em nenhum instante, mostra-se limitada quanto à adesão a uma possível nova terminologia – quanto à formulação de suas categorias, as quais, não vendo sua suficiência, não se constroem em recorrer a outras abordagens metodológicas.

Esta pesquisa propiciou uma contribuição para os estudos que envolvem múltiplas linguagens, no âmbito da Linguística, afinal, são poucos os teóricos da área que reconhecem uma fotografia, por exemplo, mesmo em uma forma de mídiun bem definida e socialmente identificável, como um texto visual. Ressaltemos, é bem verdade, que ainda não se tem, de maneira substancial, um aparato teórico que fundamente tais considerações e que, portanto, passam como elementos meramente complementares à materialidade verbal. É necessário, portanto, que novas pesquisas tenham essa prática discursiva como escopo a fim de que se tenha uma noção mais ampla, na seara da Linguística, acerca das formas de textualidade.

Com esta pesquisa, foi possível constatar que os sentidos que se estabelecem entre as canções de um álbum fonográfico e as imagens presentes em seu

encarte são propiciados com base na definição do eixo temático em torno do qual elas dialogam, se confirmam, se confrontam, se constituem enquanto manifestações discursivas cujas formas de dizer obedecem ao sistema de restrições específico de cada linguagem; isso quer dizer que, em algumas circunstâncias, a palavra não consegue dar conta para um determinado dizer, sendo necessário, portanto, a imagem; da mesma forma ocorre no processo inverso. Assim, fica claro que, em termos de eficiência comunicativa, não faz sentido quantificar qual das formas – verbal ou não-verbal – consegue cumprir melhor seu papel enunciativo; afinal, elas não se imbricam para promoverem concorrência entre si, mas sim para, juntas, promoverem possibilidades de construção de sentidos.

O guia aqui elaborado é apenas um instrumental norteador para um analista do discurso que pretende fazer uma investigação das relações de sentido entre o discurso literomusical e o discurso imagético. Como tal, não pode ser compreendida como fôrma, como método exclusivo para uma análise desse porte; como “guia”, são apenas parâmetros metodológicos que, enquanto procedimento investigativo de uma análise discursiva, orienta sobre os caminhos a serem seguidos e as ferramentas necessárias a serem utilizadas. Dessa forma, acreditamos ser um instrumental satisfatório para que as próximas análises sejam feitas e, assim, abram outras possibilidades de perspectivas (analíticas, teóricas ou metodológicas). Como o fenômeno da interdiscursividade entre esses dois tipos de discurso não se realiza apenas no objeto em que analisamos, isso implica dizer que o guia pode servir de parâmetro para a análise de outros tipos de produções discursivas imagético-cancionais: filmes, videoclipes, shows gravados em DVD etc.; ou ainda adaptá-lo, por meio de um recorte metodológico, para investigar apenas um dos dois tipos de discurso, já que, em dadas produções, são independentes entre si.

Nosso objetivo, com esta pesquisa, além de ampliar e esclarecer as discussões acerca do que venha a ser a prática intersemiótica e como ela se concretiza discursivamente, num objeto específico, foi exatamente contribuir para os estudos (a propósito, ainda bem escassos) que tomam a canção e/ou os textos visuais como objeto de análise. Com a elaboração desse guia, é possível (e preciso) investigar de que maneira se comportam tais linguagens para a ocorrência da intersemioticidade na prática discursiva de outros cancionistas do posicionamento estudado, bem como de outros posicionamentos, no sentido de averiguar que ocorrências são similares ou, se houver divergências, de que maneira elas se diferenciam.

Com as análises realizadas, foi possível perceber que a construção do discurso imagético-cancional perpassa todas as práticas discursivas que buscam propiciar tantas formas de sentido quantas forem possíveis a partir da mobilização de linguagens de naturezas diversas. Com ênfase nas linguagens verbal e não-verbal, esse discurso lida tanto com a diversidade de formas e de conteúdos do texto cancional, concatenando-se aí o investimento melódico, quanto com o vasto universo de possibilidades de sentidos das imagens com as quais as canções se compatibilizam. Através das análises, constatamos que, no processo de construção dos sentidos propiciados por esse tipo de discurso, não se faz necessário identificar o grau de relevância da imagem em relação à canção no objeto álbum fonográfico; até mesmo porque verificamos que, conforme os autores nos haviam alertado, até quando não há imagem o sentido dessa ausência permanece, o que quer dizer que, constitutivamente, o fenômeno da prática intersemiótica se realiza – a depender do dispositivo de comunicação – até mesmo em uma página em branco.

É preciso, portanto, que os estudos em torno da Análise do Discurso enveredem pela seara da intersemiotividade, tendo em vista sua complexidade constitutiva, sua marcante presença em qualquer âmbito da sociedade, sua multiplicidade de formas de interpretabilidade que são propiciadas e, principalmente, sua relevância nos diferentes contextos de uso da sociedade contemporânea, cada vez mais ávida de “sentidos”.

REFERÊNCIAS

- AUTHIER-REVUZ, J. **Heterogeneidade(s) enunciativa(s)**. in Cad. Est. Ling., Campinas, p. 25-42. Trad. Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. 1990.
- BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e Discurso** – História e literatura, Série Princípios. São Paulo: Ed. Ática. 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: no contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec. Brasília: Ed. UnB, 1987.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 7ªed., 1995.
- BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luís (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp. 1999.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castanõn Guimarães. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2008.
- BRANDÃO, H.N. **Introdução à Análise do Discurso**. São Paulo, 2002.
- CARNICEL, Amarildo. **Fotografia e Inquietação- uma leitura vertical da imagem a partir da relação fotógrafo-fotografado**. Trabalho apresentado no Núcleo de Semiótica da Comunicação, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Belo Horizonte, 2003.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. Coordenação da tradução: Fabiana Komesu. 2ª ed, 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto Editora, 2008.
- COSTA, N. B. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. São Paulo: tese de doutorado pela PUC-SP. 2001.
- COSTA, Nelson Barros da. **O primado da prática: uma quarta época para a Análise do Discurso**. In: COSTA, N. B. (org.). *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005.
- DARBON, Sebastien: **O etnólogo e suas imagens**. IN Samain, Etienne: O Fotográfico. HUCITEC. São Paulo, [1998], 2ª edição 2005 (ps.95-105).
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luis Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1997, coleção a.

FIGARO, Roseli (org.). **Comunicação e Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto: 2012.

FIORIN, José Luís. Polifonia textual e discursiva, *in* **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. BARROS, Diana Luz Pessoa. & FIORIN, José Luís. (orgs.). São Paulo: Edusp, 1999.

FIORIN, José Luís. **Elementos de Análise do Discurso**. – São Paulo. Ed. Contexto, 2000.

FIORIN, José Luís. **Pragmática**. *In* **Introdução à Lingüística – II. Princípios de análise**. São Paulo: Ed. Contexto. 2003.

FIORIN, José Luís. **Sendas e veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva**. São Paulo: DELTA vol.15 n.1; Feb./July, 1999.

FIORIN, José Luís e Platão. **Para entender o texto**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Petrópolis/Lisboa: Vozes, 1972.

HAMASHITA, MASAHIRO. **A palavra, a imagem e as “humanidades”**. *In*: “Reflexões sobre os Caminhos do Texto”. PORTELLA, Eduardo (org.). São Paulo: UNESCO/ Moderna, 2003.

ILARI, Senoi Beatriz & ARAÚJO, Rosane Cardoso de (orgs.). **Mentes em Música**. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Trad.: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1996. – (Coleção Ofício de Arte e Forma). 11ª edição, 2007.

JENNY, L. A estratégia da forma, *in* Revista POÉTIQUE, n.º 27. **Intertextualidades**. Coimbra, Almedina, 1979.

KOCH, Ingedore Grunfeld Vilaça. **Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno?** *In* DELTA, vol. 7, n.º 2, 1991.

KOCH, Ingedore Grunfeld Vilaça. **O texto e a (inevitável) presença do outro**. *In* revista do mestrado em Letras da UFSM (RS) janeiro/junho, 1997.

KOCH, Ingedore Grunfeld Vilaça. *A construção dos sentidos no texto: intertextualidade e polifonia*. *In* **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique. **Initiation aux méthodes d’analyse du discours**. Paris: Hachette, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos Discursos**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da Obra Literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da Enunciação**. Curitiba: Criar Edições, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em Análise do Discurso**. Orgs.: Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva; trad. Adail Sobral [et al.]. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARTINS, José de Souza. **Fotografia e poesia**. Coleção “Artistas da USP”, Edusp, São Paulo, (2008).

MIDANI, André. **Música, Ídolos e Poder – do Vinil ao Download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MIRANDA, Dilmar. **Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo**. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 9(2): 125-154, outubro de 1997.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das ideias - a questão da tradição na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **O uso da imagem na Antropologia**. In: SAMAIN, E. (org). *O Fotográfico*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2005. p.107-113.

PACÍFICO, Soraya Maria Romano. *Leitor e Efeitos da Leitura dos Textos Midiáticos e Didáticos*. In ROMÃO, Lucília Maria Sousa & GASPAR, Nádea Regina. **Discurso Midiático: sentidos de memória e arquivo**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

PÊCHEUX, Michel . **Analyse automatique du discours**. Paris: Dunod, 1969.

PIÉGAY-GROS, Natalie. **Introducción à l'intertextualité**. Paris: Dunod. 1996.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual – os percursos do olhar**. São Paulo: Ed. Contexto. 2007.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Análise do texto visual – a construção da imagem**. São Paulo: Ed. Contexto. 2007.

SALZSTEIN, Sônia. **Cultura Pop – Astúcia e inocência**. In *Novos Estudos - CEBRAP*, nº 76, p. 251- 262, novembro, 2006.

SOUZA, Tânia Clemente de & PEREIRA, Rosane da Conceição (orgs.). **Discurso e Ensino – Reflexões sobre o verbal e o não-verbal**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

TATIT, Luiz. **Corpo na semiótica e nas artes. In Corpo e sentido – a escuta do sensível**. Inácio Assis Silva (org.). São Paulo: Unesp, 1996.

TATIT, Luiz. “Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX” *in*: MATOS, Cláudia Neiva *et. al* (org.). **Ao encontro da palavra cantada poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

TATIT, Luiz. **A abordagem do texto. In introdução à Lingüística – I. Objetos teóricos**. São Paulo: Ed. Contexto. 2002.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. **Da tensividade musical à tensividade entoativa**. Revista da ANPOLL 6/7. São Paulo: Humanitas, 1999.

TATIT, Luiz. **Todos Entoam – Ensaios, conversas e canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.

TRINDADE, Denise. **A Sensualidade Cotidiana dos Parangolés**. Salvador: (artigo apresentado no Núcleo de Pesquisa Semiótica da Comunicação no XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação), 2002.

VERÓN, Eliseo. **A Produção do Sentido**. Trad. de Alceu Dias Lima (ET. al.). São Paulo: Cultrix, 1980.

WHITE, Jan V. **Edição e Design: para designers, diretores de arte e editores: o guia clássico para ganhar leitores**. Trad.: Luis Reyes Gil. São Paulo: JSN editora, 2006.

WISNIK, José Miguel. *Algumas questões de música e política no Brasil*. In: Bosi, Alfredo (org.). **Cultura e Política. Temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987, p. 114-123.

Sites consultados

NOVAES, Joana de Vilhena. Auto-retrato falado: Construções e desconstruções de si. Lat. Am. j. fundam. psychopathol. on line, São Paulo, v. 4, n. 2, nov. 2007 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-03582007000200002&lng=pt&nrm=iso

http://www.paralerepensar.com.br/paularodrigues_analisesesrabiscos.htm (2007). consultado em 16/12/13.